España, América Latina y el Mercado Común

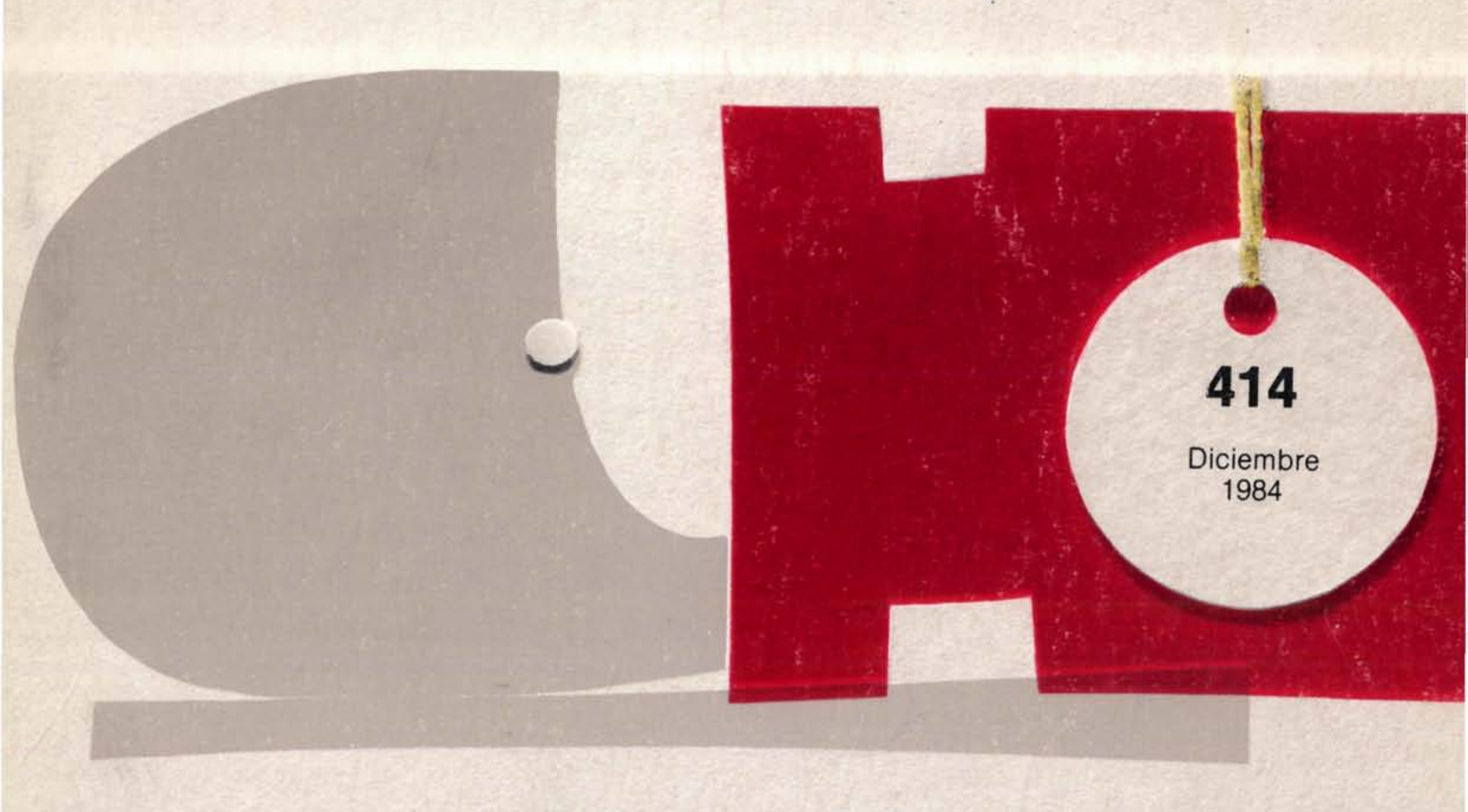
Carlos AREAN: En el centenario de WATTEAU

Poemas de Andreas KALVOS

Un relato de Eduardo TIJERAS

Francisco Javier SATUÉ: ORWELL en 1984

Textos sobre el cine brasileño, la mujer en la literatura hispanoamericana, BUERO VALLEJO, Marta TRABA y Carlos DROGUETT



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

414

Diciembre
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

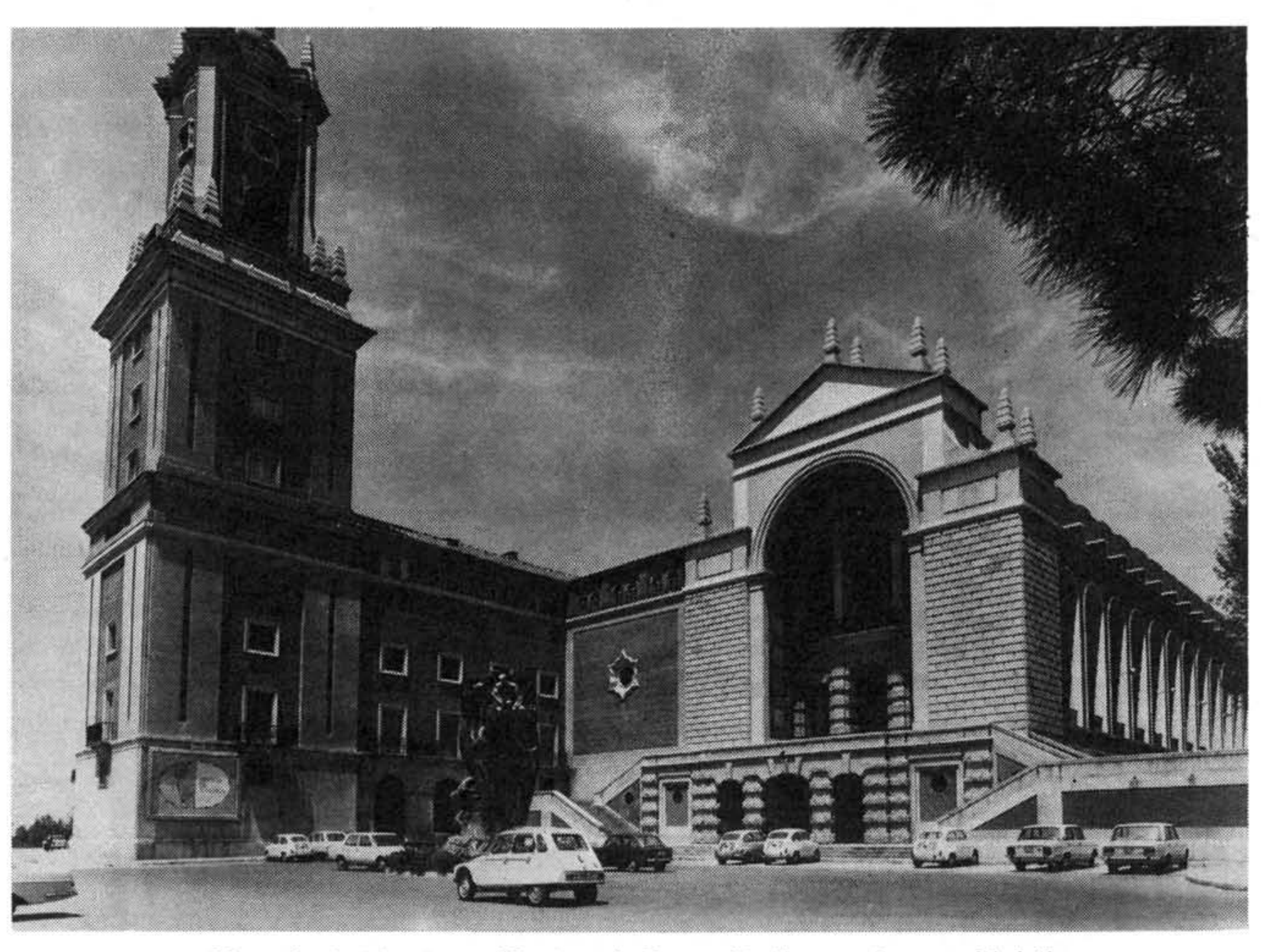
NOTAS

LECTURAS

REVISTAS AMERICANAS

A LAS PUERTAS DEL LIBRO

Invenciones y ensayos



Museo de América, junto al Instituto de Cooperación Iberoamericana, en Madrid.

La política de España en América Latina frente a las relaciones europeo-latinoamericanas

1. Las relaciones entre la Comunidad Europea y América Latina

Numerosos estudios se han escrito recientemente acerca de la relación entre la Comunidad Europea y América Latina; éstos ponen de relieve el crítico estado de estas relaciones. El punto de partida de la mayoría de estos trabajos lo constituye el hecho de que, entre 1950 y 1976, el monto de la participación latinoamericana en el total de las importaciones de la Comunidad ha caído desde un 12,4 a un 5,2 por 100. Esta tendencia aparece como una amenaza para el desarrollo económico de América Latina: en primer lugar, porque la Comunidad Europea es el bloque más fuerte del comercio mundial, que ofrece atractivos mercados para todas las áreas y países, y, en segundo lugar, porque en los años recientes —especialmente en América Latina— el cuello de botella externo, por ejemplo las dificultades para aumentar las exportaciones que deberían servir para compensar las importaciones necesarias, han demostrado que constituyen el mayor obstáculo al crecimiento.

Desde el punto de vista latinoamericano, la decreciente absorción de sus exportaciones por la Comunidad Europea puede ser atribuida a las discriminatorias políticas comerciales de la CEE. Los blancos de las críticas latinoamericanas son:

— La política agrícola de la Comunidad, que cierra los mercados europeos a los productos de terceros países y que incluso permite que sus excedentes compitan en los mercados tradicionales de estos terceros países.

— La política asociativa de la Comunidad Europea, que favorece a los países mediterráneos y de la ACP (Africa y América negra), que discrimina automáticamente a los países en desarrollo no asociados.

— La efectividad reducida del Sistema General de Preferencias (o su neutralización por acuerdos compensatorios de autolimitación) como un instrumento para promover las exportaciones latinoamericanas, porque excluye una cantidad de importantes productos exportables de la región.

La parte europea, a su vez, duda acerca de la responsabilidad de su política comercial en la debilidad de las exportaciones latinoamericanas. Se arguye que ésta es más bien el resultado de la estrategia económica de América Latina, que mira al interior de sus países y que ha fracasado en su intento de adaptar sus exportaciones al cambiante mercado mundial. A la inversa de otras regiones desarrolladas, las estrategias exportadoras de América Latina se han concentrado en materias primas y bienes agrícolas, descuidando la exportación de productos industriales. Europa llama la atención sobre la disminución del intercambio latinoamericano dentro del comercio mundial, por una parte, y de la exitosa estrategia exportadora de los países en desarrollo del sudeste de Asia por la otra, como una prueba de la propia responsabi-

lidad de América Latina en el decrecimiento de sus exportaciones a la Comunidad Europea.

La controversia entre europeos y latinoamericanos acerca de la política económica de la Comunidad está, a menudo, influida por argumentos políticos. Estos se reflejan en la mayoría de los estudios sobre las relaciones entre la Comunidad Europea y América Latina. Un argumento expuesto por varios autores afirma que los problemas comerciales podrían superarse o neutralizarse a través de una cooperación más intensa en otros campos (investigación, ayuda para el desarrollo, cooperación financiera, técnica y científica), sólo si la Comunidad Europea intensificara esta relación como un objetivo político. Esta argumentación va más lejos: afirma que en vista de la política global de la Comunidad Europea en los temas de seguridad y relaciones exteriores, ese objetivo no se tiene en cuenta.

Miguel S. Wionczek [1], al referirse al fracaso de las negociaciones entre la Comunidad Europea y el Pacto Andino, el estancamiento del diálogo árabe-europeo y la aproximación entre la Comunidad y los países de la ASEAN, señala las dificultades de la Comunidad Europea para adaptarse al mundo en desarrollo. Según Wionczek, estos ejemplos «ilustran las dificultades que surgen de los acuerdos parciales con grupos específicos de LDC, ante la ausencia, en Bruselas, de un entramado de convenios de política exterior respecto a ellos, que contengan a la vez elementos políticos y económicos. Peor aún, aquéllos se perciben en el Tercer Mundo... como intentos de enfrentar los pequeños grupos de LDC unos contra otros, con mínimos costes políticos y óptimos beneficios económicos para la Comunidad. Entretanto, la incapacidad de la Comunidad Económica Europea para generar una política estructurada en conjunto para sus relaciones con el mundo desarrollado puede atribuirse a los intereses políticos nacionales en conflicto de los países miembros, las poco confortables relaciones entre la Comunidad por un lado y los Estados Unidos y el Japón por el otro, y los recientes conflictos económicos internos de la CEE, son todos complejos factores que deben tenerse en cuenta cuando se piensa en el futuro de las relaciones entre la Comunidad Económica y América Latina» [2].

Según Mario Vacchino [3], la política de la CEE hacia los países desarrollados se caracteriza por dos tendencias: un principio global por una parte, y uno fuertemente regional por la otra. El principio global se manifiesta en el generalizado sistema de preferencias que garantiza, al menos formalmente, los mismos privilegios para todos los países desarrollados. El principio regional, por su parte, es responsable de los acuerdos de asociación con los países mediterráneos y de la ACP, que aseguran privilegios exclusivos a los mismos, pero tienen como efecto la discriminación con los no asociados.

---

[1] MIGUEL S. WIONCZEK: «The Present and the Future Relations between the European Economic Community and Latin America in the Context of a Global Economic Crisis», paper presented to the seminar on *Die Beziehungen zwischen der Europäischen Gemeinschaft und Lateinamerika*, Berlín, 20/21, mayo 1982.

[2] *Ibíd.*, pág. 17 f.

[3] JUAN MARIO VACCHINO: «América Latina y la Europa comunitaria. Alcances y perspectivas de las relaciones recíprocas», en *Comercio Exterior*, vol. 31, número 2, febrero 1981, págs. 123-133.

[4] *Ibíd.*, pág. 128.

El predominio de este principio regionalista no es sólo el resultado de consideraciones de política comercial por parte de la Comunidad; tampoco puede contemplarse simplemente como un residuo de un obsoleto orden colonial. Más bien, es parte de un esquema global determinado por el conflicto este-oeste. En el mismo, la Comunidad Europea y sus miembros desempeñan únicamente un papel menor, en comparación con Estados Unidos [5].

Las antiguas relaciones coloniales entre algunos de los países europeos y la región mediterránea o Africa determinan la armazón geográfica de la política de seguridad para los miembros de la Alianza Occidental. Como la Comunidad Europea no tiene poder en términos de política de seguridad o defensa militar, la cooperación económica específica de la Comunidad en este área puede actuar como factor de estabilización.

Cuando se observa la controversia entre Europa y América Latina acerca de las políticas de comercio, debe tenerse en cuenta que América Latina en su conjunto no desea aceptar ni el antiguo sistema colonial ni el conflicto este-oeste como único sistema de referencia para las relaciones internacionales. En cambio, subraya tanto la unidad de los países desarrollados frente al mundo industrial como el sistema referencial que corresponde a relaciones internacionales multipolares, donde América Latina —tanto como continente o como estados individuales— puede jugar un nuevo papel como poder intermediario. Asimismo, el predominio del conflicto este-oeste como sistema internacional de referencia puede no ser aceptado totalmente en América Latina porque podría ser una confirmación de la hegemonía de Estados Unidos en la región, a la vez que reduciría el espacio de acción política de los estados latinoamericanos en toda la red de organizaciones y tratados interamericanos.

Los países de América Latina consideran que ésta posee una serie de intereses comunes con la CEE: ambas son potencias regionales intermedias y, en términos de seguridad internacional, bajo el dominio de los Estados Unidos; ambas están en un proceso de integración, a fin de aumentar su esfera de acción internacional sin ser capaz de cuestionar en principio (ni tampoco desearlo) la influencia predominante de EUA dentro del sistema occidental. Desde este punto de vista parece bastante natural la iniciación de una relación mutua entre los dos sistemas de integración regional y el fortalecimiento de ambos, a la vez que aumentan su nivel de acción política.

Pero tal punto de vista no lo comparte la Comunidad Europea. Sus miembros no tienen la intención de ocasionar un distanciamiento político de los Estados Unidos. Quizá porque la hegemonía de éstos en América Latina y su pretensión de garantizar la seguridad del continente están admitidas, la CEE no juzga necesario desarrollar formas especiales de cooperación con América Latina, que miraba hacia Europa esperando una oportunidad de «reducir dependencias históricas sin comprometerse en otras nuevas» [6].

---

5 *Ibíd.*, pág. 128 ff.

6 GUIDO ASHOFF: «Lateinamerika und die Europäische Gemeinschaft: Bilanz und Perspektiven der Aussenwirtschaftsbeziehungen», in *Klaus Lindenberg* (Ed.), Lateinamerika, Herrschaft, Gewalt und internationale Abhängigkeit, Bonn 1982, pág. 265.

Recién en la década del setenta comenzó la CEE a institucionalizar sus relaciones con América Latina, firmando acuerdos comerciales no preferenciales con Argentina (1971), Brasil (1973), Uruguay (1973) y un acuerdo de cooperación con México (1975). En los años siguientes, asimismo, se establecieron contactos con las organizaciones regionales y subregionales, especialmente con el Grupo Andino, el SELA, ALALC/ALADI y el Mercado Común Centroamericano.

Según A. V. Lorca [8] y otros autores, la aproximación entre la Comunidad Europea y América Latina era —a pesar de muchas declaraciones positivas— lenta y restrictiva. El acercamiento no se basaba en un genuino deseo de intensificar las relaciones comerciales, pero puede explicarse, más bien, por los efectos discriminatorios que resultaron de la ampliación del acuerdo de Lomé y la política agrícola comunitaria de la CEE ampliada, dos medidas que afectaron a los países latinoamericanos con especial intensidad [10]. Además, los tratados bilaterales o los acuerdos de cooperación con Argentina, Brasil, México y Uruguay no cambiaron el *status de facto* que coloca a los países latinoamericanos como «terceros países» (Aschoff) en el sistema de relaciones externas de la CEE. Para los países que eran miembros del GATT, esos acuerdos no preferenciales no añadían nada a la cláusula de nación más favorecida del GATT. Para Nattán Elkin [11], estos acuerdos tenían más bien una función que convenía a la Comunidad, especialmente para habilitar a la Comisión Europea como parte significativa para los tratados internacionales [12]; no tenían influencia en las condiciones mutuas de comercio. El sistema de acuerdos de asociación y tratados preferenciales con regiones distintas a Latinoamérica permanecen lo mismo que la discriminación de asociados, que sólo han garantizado acuerdos de comercio no preferenciales.

Acerca del futuro de la relación Europa-América Latina, la visión de la mayoría de los autores es pesimista. Para Juan Mario Vacchino, tres factores cuentan en contra de la intensificación de las relaciones entre las dos regiones: el «nacionalismo defensivo» de la CEE en agricultura y, en forma creciente, en la industria; el «regionalismo discriminatorio» de la política asociada de la Comunidad, y el «metropolismo» que continúa reduciendo la esfera de acción de la misma frente a los Estados Unidos, dando preferencia al conflicto este-oeste como sistema de referencia internacional [13]. Aschoff, asimismo, sólo ve pequeñas posibilidades para relaciones más intensas, en vista de la reducida esfera de acción de la CEE como resultado de la crisis económica, de la desintegración de tendencias dentro de la misma y de las perspectivas de la ampliación hacia el sur. «Las prioridades políticas de la CEE continúan fuera de América Latina. Por tanto, no pueden esperarse, básicamente, nuevas opciones o

---

[7] *Ibid.*, pág. 266.

[8] ALEJANDRO V. LORCA, AURELIO MARTÍNEZ y ANA FUERTES: «España-América Latina y la Comunidad Económica Europea», en *Foro Internacional*, vol. 22, número 3, enero-marzo 1982, págs. 268-292.

[9] *Ibid.*, pág. 272.

[10] *Ibid.*

[11] NATAN ELKIN: «Dificultades del diálogo entre América Latina y la Comunidad Económica Europea», en *Comercio Exterior*, vol. 31, número 12, México, diciembre 1981, págs. 1423-1427.

[12] *Ibid.*, pág. 1424 f.

[13] VACCHINO: *Op. cit.*, pág. 132.

políticas globales para beneficio del subcontinente» [14]. Wioncsek [15], Elkin [16] y Norberto González [17] llegan a similares conclusiones pesimistas.

Un punto de vista pesimista tan generalizado, sin embargo, contrasta con los cambios reales en las relaciones que pueden ser vigorizadas por una nueva política latinoamericana respecto a la CEE y por una nueva forma de establecer relaciones políticas. En una fecha ya tan lejana como 1979, en un documento sobre *Latinoamérica y la Comunidad Europea* [18], la Comisión Europea se refería a un giro de estas relaciones: «Los lazos históricos que existen entre miembros de la Comunidad y el subcontinente requieren, en una correlación contemporánea, una relación mejor estructurada entre la Comunidad como entidad y los diversos países y regiones de América Latina» [19]. La necesidad de modernizar la relación se halla especialmente subrayada al puntualizar la oportunidad de desarrollar una «amplia escala» de cooperación más allá del comercio y del suministro de materias primas, «o sea, alcanzando una mayor interdependencia a través de un intercambio más amplio y complejo» [20].

Otros dos desenvolvimientos han subrayado drásticamente, durante los últimos años, la necesidad de cambiar estas relaciones: primero, los conflictos en América Central tanto como la guerra en las Falkland-Malvinas han demostrado a los europeos que la capacidad de Estados Unidos para garantizar la seguridad y la estabilidad internacional de América Latina tiene sus limitaciones. En segundo lugar, la crisis económica y financiera de algunos países latinoamericanos ha alcanzado tales dimensiones, que una relación económica satisfactoria entre Europa y América Latina es imposible; ya no se puede excluir una catástrofe en las finanzas internacionales y las relaciones económicas de la cual las economías europeas saldrían severamente afectadas. En cuanto a América Central, la Comunidad Europea ha quedado «sensibilizada» (Aschoff) y ha desarrollado su propia concepción, que contempla entre otras medidas una escala creciente de la ayuda comunitaria para el desarrollo. Sin disputar, en principio, la posición dominante de los Estados Unidos en la región, la Comunidad ha comenzado a desarrollar una posición autónoma, en la cual los conflictos en América Central no están primariamente reducidos a la confrontación este-oeste, sino que considera que la escalada de los conflictos internos y regionales deben atribuirse a las condiciones sociales y políticas de los países mismos. De ese modo, la Comunidad puede atribuirse una función mediadora entre los Estados Unidos y Latinoamérica, así como entre las diferentes posiciones políticas adoptadas por las partes que, en Europa, se hallan involucradas en los asuntos centroamericanos.

---

[14] ASHOFF: *Op. cit.*, pág. 285.

[15] WIONCZEK: *Op. cit.*, pág. 20 ff.

[16] ELKIN: *Op. cit.*, pág. 1426.

[17] NORBERTO GONZÁLEZ: «Relaciones económicas de América Latina con la Comunidad Europea», paper presented to the seminar on *Die Beziehungen zwischen der Europäischen Gemeinschaft und Lateinamerika*, Berlín, 20/21, mayo 1982, pág. 14 f.

[18] *Kommission der Europäischen Gemeinschaften, Sprechergruppe und Generaldirektion Information, Europa-Information 21/79, Lateinamerika und die Europäische Gemeinschaft.* Bruselas, septiembre 1979.

[19] *Ibíd.*, pág. 3.

[20] *Ibíd.*

La guerra en el Atlántico sur, así como la crisis financiera que ha afectado especialmente a los mayores miembros de la CEE en su comercio con América Latina, demuestran que un cambio de *status* en las relaciones entre las dos áreas resulta necesaria para reducir la amenaza potencial de una crisis internacional.

La entrada de España en la CEE tiene que evaluarse dentro del contexto descrito. Respecto a las negociaciones para su admisión, España ha proclamado que actúa como un «puente» entre los dos continentes. Las relaciones económicas entre España y América Latina son importantes, pero no tanto como para sostener una comparación con las relaciones entre Francia o Gran Bretaña y sus respectivas ex colonias. Por tanto, España no está en posición de proveer a los países latinoamericanos un *status* comparable a los de los países de la ACP (Africa y América inglesa o francesa). No obstante, la ampliación de la CEE que se producirá con la inclusión de España y Portugal da un giro decisivo a las relaciones entre Europa y América Latina. Esta última ha subrayado en varias ocasiones que la ampliación hacia el sur de la Comunidad puede discriminar una vez más los intereses latinoamericanos. Este sentimiento de una mayor discriminación —aunque sea pequeña en realidad— y la correspondiente reacción política de los latinoamericanos puede ser peligrosa, porque ambas cosas pueden suceder en un clima de mutuo deterioro de relaciones entre ambas regiones; la crisis internacional en potencia está ya acumulándose y difícilmente podrá «manejarse» sobre la base de un *statu-quo* [23]. Hay voces en América Latina que opinan que la inclusión de España en la Comunidad Europea podría ayudar a mejorar las relaciones [24]. ¿El problema de la entrada española podría ser una nueva carga para la relación o una nueva oportunidad para su mejora? Esto sólo podrá responderse cuando se pueda prever la importancia de las relaciones España-América Latina.

2. La relación entre España y América Latina antes del proceso democrático hispano

La presencia de muchos elementos culturales provenientes de los países ibéricos en América Latina es un hecho indiscutible. Sin embargo, esa realidad de una cultura, una historia y una lengua comunes, no establece por sí sola una relación especial entre ambas regiones. Incluso podría decirse que la historia de las relaciones entre España y América Latina desde el momento en que ésta se independiza —una historia de desgarramientos y oportunidades perdidas— sería una prueba de lo contrario. Los

---

[21] GUIDO ASHOFF (2): «Konsequenzen der EG-Süderweiterung für die Beziehungen zwischen Lateinamerika und der EG», paper presented to the seminar on *Die Beziehungen zwischen der Europäischen Gemeinschaft und Lateinamerika,* Berlín, 20/21, mayo 1982, pág. 10 f.

[22] Ver: *Sistema Económico Latinoamericano, Impacto de la segunda ampliación de la Comunidad Económica Europea sobre las exportaciones latinoamericanas,* Caracas 1981, *y Embajada de la República Argentina ante las comunidades europeas, posibles efectos sobre las exportaciones argentinas resultantes del ingreso de Grecia, España y Portugal a la CEE (9).* Bruselas, julio 1981.

[23] REINER RADERMACHER: *Aktuelle Probleme der Beziehungen EG-Lateinamerika aus der Sicht der lateinamerikanischen Staaten.* Hamburgo 1979, pág. 146 f.

[24] LORCA: *Op. cit.,* pág. 289.

lazos históricos, culturales y lingüísticos sólo pueden constituir el elemento potencial de una cooperación internacional intensiva, pero ese elemento en potencia sólo puede activarse por medios a la vez privados y políticos. La emigración española a América Latina, que llevó elementos de la cultura ibérica al Nuevo Continente, pero no estableció una interrelación duradera, no puede ser tomada completamente como una genuina «actividad transnacional».

Cuando obtuvieron la independencia (en su mayoría en las primeras décadas del siglo XIX) los estados latinoamericanos rompieron sus conexiones con el antiguo poder colonial. Este proceso incluyó un cambio en su orientación política básica: el modelo ibérico de relaciones imperiales fue reemplazado por el modelo de la nación-estado importado de Francia. En busca de legitimación como naciones-estados independientes, las antiguas colonias tuvieron que revaluar su propia historia. Este proceso incluyó frecuentemente idealistas intentos de revalorizar la herencia india y la integración hispanoindia o hispanoafricana como elementos constitutivos de una identidad nacional.

Este proceso de identificación nacional, como una integración de poblaciones heterogéneas y la confrontación con elementos tradicionales y nuevos en el nivel transnacional, no ha concluido aún en América Latina. Sería un error subestimar las contradictorias relaciones entre los elementos ibéricos de la cultura latinoamericana y otros distintos, como los indios, africanos, franceses, ingleses y norteamericanos. La así llamada «Hispanidad», insistente y repetidamente proclamada por la retórica política y diplomática española es sólo una limitada base para una cooperación real, porque todos los estados latinoamericanos insisten en reafirmar su autonomía cultural e histórica; ellos la explican como el resultado de una amalgama de diferentes culturas.

En el siglo XIX, España perdió sus posibilidades en América Latina en una doble vía: política y militarmente no era suficientemente fuerte para una política de poder; y su propio sistema político no era un modelo que pudieran seguir las fuerzas políticas de América Latina. Entre los países europeos, España se convirtió en un símbolo de retraso; no obstante, a pesar de su decreciente influencia internacional, los gobiernos españoles se rehusaron a reconocer la nueva realidad política de una América Latina independiente. El régimen de Franco, a su vez, no produjo cambios en la interacción transatlántica de España. Duirante la «Era Azul», el período de aislamiento en la política internacional (1945-1958), la política española frente a Latinoamérica consistió principalmente en conservar la «Hispanidad» como herencia cultural común. La proclamada «Comunidad Hispánica de Naciones» no estuvo acompañada por una interdependencia política, cultural y económica significativa. Al enfatizar la «Hispanidad» como una ideología donde se unían los rechazos al liberalismo occidental y al comunismo del este, combinada con el sentimiento místico de que todas las naciones hispánicas se pertenecían, sirvió principalmente a propósitos internos; por ejemplo, para proveer al régimen de Franco de ficticios prestigios internacionales y para compensar el aislamiento político y económico del país en los hechos.

En un caso, sin embargo, la diplomacia española tuvo éxito; en 1950 el país fue admitido en las Naciones Unidas por el peso de los votos de los países latinoamericanos. Otro resultado de la actividad diplomática fue la firma de varios acuerdos

comerciales con los estados latinoamericanos. Estos tratados, firmados en los años cincuenta, no se basaban en un intercambio efectivo, sino que eran más bien instrumentos políticos para romper el aislamiento internacional de España. Este objetivo sólo fue alcanzado en 1959, cuando España reemplazó el sistema de autarquía económica y aislamiento político por una «apertura tecnocrática». Esta apertura, que fue seguida por un período de alto crecimiento económico y una rápida integración en el mercado mundial, se orientó principalmente hacia Europa, en especial hacia la recién fundada Comunidad Europea. Después de 1966, las relaciones exteriores de España se caracterizaron por un cierto dualismo: en lo económico, las relaciones con la CEE aumentaron, pèro por razones políticas España permaneció excluida de la Comunidad. La primera demanda de admisión en 1966 fue denegada fundándose en que la constitución política no se correspondía con los principios democráticos de la Comunidad y de sus países miembros. En los años siguientes, la política exterior de España se orientó cada vez más a Latinoamérica, quizá para compensar su fracaso político en Europa. En contraste con el período anterior, las relaciones hispanolatinoamericanas estaban ahora basadas en sólidos principios; siguiendo su despegue industrial, España se había convertido en un atractivo socio económico. De ese modo, la mayoría de los tratados comerciales y de cooperación firmados por España después de 1966, estaban también justificados por bases materiales.

En el mismo período, la «Comunidad Hispánica de Naciones» mostró de algún modo signos de convertirse en una realidad. La tesis de que la unidad de América Latina está determinada por la herencia ibérica y que las otras tradiciones culturales no fueron capaces de erigir un sistema de referencia unificador, condujo a que los elementos de origen español (y portugués) fueran considerados como las bases de una integración regional latinoamericana. Por consiguiente, España se sintió autorizada a tomar parte en este proceso de integración y su diplomacia trató de firmar un amplio número de acuerdos con las organizaciones regionales latinoamericanas. A pesar de unos pocos éxitos diplomáticos, la política latinoamericana de España se edificó sobre una doble equivocación. Por una parte, el proceso económico de integración fue erróneamente considerado como idéntico a la integración cultural y lingüística. Obviamente, en América Latina no se veía a España como integrante de su propio hemisferio económico. Esto se percibió claramente cuando no se admitió a España en la LAFTA. Por otra parte, la política española en los años sesenta y setenta sobreestimó la importancia del proceso de integración latinoamericana para el desarrollo del continente; aparentemente no comprendieron la crisis en que cayó este proceso cuando quedó expuesto a los dos modelos antagónicos de desarrollo: integración en el mercado mundial versus desarrollo nacionalista volcado al interior. La política española aún se concentraba en el nivel superior, especialmente en las organizaciones regionales y subregionales, que de hecho estaban perdiendo su influencia real en el desarrollo político y económico de un continente dominado cada vez más por intereses nacionales. La visión sobreestimada de América Latina como una unidad, el resultado de poner demasiado énfasis en los factores culturales, históricos y lingüísticos por una parte, y demasiado poco en la individualidad nacional (a menudo el factor decisivo) por la otra, caracteriza también, probablemente, la

política para América Latina del gobierno socialista español. Sólo podrá tener éxito si se estimula otra vez el proceso integrador mismo de América Latina.

Cierto descuido ante los «niveles intermedios» puede observarse, asimismo, en el plano de las relaciones bilaterales. La política española en Latinoamérica se concentró siempre en el nivel diplomático más alto (visitas de Estado, etc.) descuidando sistemáticamente las actividades políticas en los niveles intermedios y bajos. Por añadidura, no había antes del proceso democrático estamentos transnacionales en España; por ejemplo, partidos políticos, fundaciones, sindicatos y centros de investigación, que podrían haber iniciado y mantenido, en forma estable, relaciones con los estamentos correspondientes de América Latina, en niveles inferiores al gobierno.

Las actividades existentes en el campo de la educación y la formación técnica pueden ser vistas como una excepción.

En términos generales, puede inferirse que, a pesar de los resultados diplomáticos, España y las instituciones españolas no han desarrollado actividades políticas continuadas en América Latina y que su presencia en las políticas latinoamericanas ha sido reducida, en comparación con las representaciones de cualquier miembro de la Comunidad Europea.

Renuente a colocarse en el mismo nivel que los países latinoamericanos, o sea a identificarse a sí misma con el mundo en vías de desarrollo, España perdió otra oportunidad para profundizar su relación con América Latina. De este modo, la política latinoamericana de España sufrió dos restricciones: su influencia política y económica no era suficientemente grande como para resultar atractiva en América Latina como socio político. Al mismo tiempo, España no estaba preparada para aceptar el status de país en vías de desarrollo y tomar la iniciativa junto a otros países en situación similar.

3. Relaciones hispano-latinoamericanas desde la democratización

El cambio del régimen de Franco a la democracia creó un factor nuevo en las relaciones hispano-latinoamericanas, que hasta entonces, por ejemplo hasta la campaña electoral de 1982, apenas se había tenido en cuenta. Debido a su exitoso regreso a la democracia, España pudo, por primera vez, mostrar a Latinoamérica un modelo político que se diferenciaba de la exportación de sistemas de las democracias parlamentarias occidentales a países del Tercer Mundo, porque las condiciones previas al cambio habían sido parecidas a las de muchos países de América Latina. No sólo las estructuras sociales y económicas fundamentales que caracterizaban a España, al menos parcialmente, como un país subdesarrollado (a pesar de los considerables éxitos alcanzados en crecimiento y desarrollo durante las dos últimas décadas) eran similares. Había también elementos y factores en el sistema político en sí que inducían a comparaciones entre la España de la era posfranquista y algunos estados latinoamericanos, más que con los países de Europa Occidental. Estos elementos eran:

— Un aparato estatal que penetraba profundamente en la estructura económica y social.

— Un pluralismo reducido (Juan Linz) en los representantes de intereses sociales en la esfera de las organizaciones corporativistas paragubernamentales.
— Un alto grado de «clientelismo» y personalismo en el funcionamiento de la Administración del Estado.
— Un ejército predominantemente volcado al interior del país, con una poderosa influencia en la política interna.
— La ausencia de pluralismo político y el *status* ilegal o semiilegal de los grupos de la oposición.
— Un alto grado de centralismo geográfico y político, que tiene por efecto conflictos de mercado entre el Estado Central y las regiones.
— Cierta autonomía de las fuerzas policiales y parapoliciales.
— El predominio de un partido político unitario, con una ideología nacionalista pero no totalitaria.
— La desmovilización política impuesta en amplios sectores de la población.
— Una estructura de poder de estilo político «caciquista» en las áreas rurales, basada en los poderosos líderes locales.

En España ha sido posible transformar un sistema autoritario y muy poco pluralista en un pluralismo de estilo europeo occidental, sostenido por partidos políticos y sin pedir demasiado a la capacidad integradora de las instituciones democráticas. El sistema de la transición fue una «reforma pactada»; por ejemplo: una fusión entre la tendencia a la transformación endógena emanada del sistema franquista y las iniciativas políticas de las bases. Ambos movimientos se centraron en los partidos políticos, que, por una parte, integraron en el proceso democrático a amplias fuerzas del antiguo régimen político y, por otra, acogieron la expresión política de nuevas iniciativas de la base, que frecuentemente superaron en mucho ese nivel. Rápidas y frecuentes mudanzas en el interior del sistema de partidos recién formados ayudaron a evitar un estancamiento del proceso de transformación en su temprana etapa y facilitaron la iniciación de las necesarias reformas, como la reorganización del aparato del Estado.

La democratización de España puede convertirse en un punto de referencia para aquellas fuerzas latinoamericanas que trabajan por la construcción de una sociedad pluralista. La exportación de modelos sociopolíticos a Latinoamérica, hasta ahora promovida por los grandes partidos políticos de Europa Occidental, a veces tachados de «abstractos» e inadecuados para las condiciones locales, puede contar con una respuesta mucho más favorable al ser ofrecidos por España. En tal contexto, el lenguaje común y el pasado cultural e histórico comunes puede obrar como una fuerza de cooperación política internacional que sería difícil sobreestimar.

Pueden imaginarse dos diferentes desenvolvimientos. En primer lugar, los agentes políticos supranacionales en España, como los partidos políticos en especial, pueden actuar conjuntamente con sus correspondientes federaciones de los partidos de Europa Occidental, y de este modo contribuir a aumentar su influencia en América Latina. En consecuencia, los partidos españoles pueden realmente convertirse en puentes europeos hacia América Latina, y apuntando al modelo español, los europeos pueden demostrar las posibilidades de su democracia pluralista en condiciones distintas y en

una esfera diferente a las de otros países democráticos de Europa Occidental. En segundo lugar, los partidos españoles pueden actuar principalmente como representaciones de la nación española y tratando de obtener el reconocimiento para su modelo político, que puede colocarse a igual distancia entre la presente realidad en Europa Occidental y el «pluralismo reducido» autoritario. Hasta ahora, España no ha explotado este valor potencial para la política de cooperación. Las discusiones internas absorbieron tanta energía que, antes de la campaña electoral de 1982, no había lugar para desarrollar una política latinoamericana. A la sazón, el proceso democrático en sí se desenvolvía bajo la guía de una más amplia inclinación hacia Europa, cuyas motivaciones eran principalmente políticas. Se pensaba que una fuerte conexión entre la joven democracia española y los intereses europeos, así como la integración de España en la Comunidad Europea, podría funcionar como un seguro contra una restauración por la fuerza que podría haber sido posible en cualquier momento. Por añadidura, había una motivación ideológica; la integración con la CEE podría completar el reconocimiento internacional de España. Al mismo tiempo, la política latinoamericana fue puesta en manos del Rey de España, quien, debido a sus limitaciones constitucionales, difícilmente podía desarrollar algo más que actividades declaratorias y diplomáticas. La retórica iberoamericana fue proseguida por el gobierno de la UCD, pero en los hechos se inclinó claramente por Europa. La entrada de España en la OTAN completó la conexión con Europa en el campo de la seguridad internacional.

La inclinación hacia Europa que predominaba entre todas las fuerzas democráticas se hizo patente en la rápida y cambiante formación de un sistema de partidos políticos que mostraba claramente formas europeas. El definido carácter europeo de este sistema no pudo ocultar el hecho, sin embargo, de que España continuaba desenvolviéndose en condiciones específicas, en las cuales los resultados eran hasta entonces vulnerables e inestables ante los intentos de restauración, y en el hecho, también, de que, para superar esos intentos, las iniciativas políticas diferían de los tradicionales instrumentos que la política de Europa Occidental hacía necesarios. Debemos mencionar algunas de las causas de inestabilidad política:

— Muchos de los elementos sociopolíticos en que se basaba el sistema autoritario estaban lejos de ser superados; por ejemplo, las diferencias en el desarrollo regional y la polarización en áreas rurales.

— Amplios sectores del aparato estatal, y especialmente del ejército, continúan identificándose con las tradiciones del régimen de Franco y no con las opciones democráticas.

— Mientras el sistema de partidos políticos emergente de las elecciones de 1982 es formalmente comparable a los modelos de la Europa del norte, hay que tener en cuenta que hay un alto grado de polarización entre los dos ganadores de las elecciones, PSOE y AP y sus respectivos electores. La erosión del centro es un indicio de la tradicional debilidad de la porción democrática de la derecha y el centro, un hecho que puede transformar la competición pluralista entre partidos de derecha e izquierda en una confrontación entre sistemas políticos diferentes.

En sus esfuerzos para resolver estos y muchos otros problemas, el actual partido gobernante, el PSOE, puede estar obligado a tomar decisiones políticas diferentes a las de un partido socialdemocrático del norte de Europa. La aparición de elementos «tercermundistas» como parte de la ideología del partido, a pesar de su tendencia originalmente europeísta, es un interesante signo en este contexto. En 1979, Felipe González caracterizó la situación de España diciendo: «España es un país situado a medio camino entre el Norte y el Sur, no sólo geográficamente sino también en términos de su condición social y económica y sus desarrollos» [25]. La autodefinición de España como un país de desarrollo «intermedio» como una reacción no sólo ante la inestabilidad política sino también ante una profunda y permanente crisis económica, puede proporcionar nuevas oportunidades a la comunicación política con América Latina. Por lo menos, el paternalismo cultural que caracterizó la política española frente a Latinoamérica, aún bajo el gobierno de la UCD, debería ser reemplazado por el conocimiento de que existen problemas comunes en el desarrollo político, social y económico.

4. Perspectivas de la política latinoamericana del Gobierno del PSOE

Un inventario de la relación política y cultural española frente a Latinoamérica justificaría una visión sumamente pesimista: a pesar de existir el sentimiento de pertenecer a una misma cultura y de cultivar intensas actividades diplomáticas, la interacción política entre España y los países de América Latina continúa siendo menos efectiva que la que mantienen la mayoría de los países de la CEE con el subcontinente. Aparte del «Instituto de Cooperación Iberoamericana» (ICI) no hay instituciones o recursos financieros para asegurar la presencia política de España en Latinoamérica. Existen, sin embargo, enormes posibilidades para tal cooperación. Tras su victoria en las elecciones de 1982 llegó al poder un partido político que por lo menos ha manifestado su intención de explorar estas posibilidades. El problema es saber si las oportunidades de España para actuar como «puente» entre Europa y América Latina han sido aprovechadas por la victoria del PSOE.

El concepto de España como «puente» ha sido criticado por Aschoff [26], sobre todo con dos argumentos:

1.º «La opción europea de España y Portugal es un hecho, y en ambos países no es objeto de discusión política... La opción comunitaria tendrá prioridad en la política económica de los países que van a ingresar, aun en situaciones tales que puedan afectar los intereses latinoamericanos» [27]. En la actualidad, este argumento ha perdido su validez absoluta: todavía es cierto que, en principio, la entrada en la CEE no ha sido aún cuestionada. Sin embargo, puede comprobarse que, a diferencia de otrora, la opción española por Europa está ahora más relacionada con decisiones prácticas. Durante el primer período de la transición política —hasta cerca de 1980— democra-

[25] FELIPE GONZÁLEZ: *Spanien zwischen Nord und Süd.* St. Gallen 1980.

[26] ASHOFF (2), *op. cit.*, pág. 10.

[27] *Ibíd.*, pág. 11.

tización y opción europea eran decisiones idénticas. El «sí a Europa» señalaba el fin del aislamiento político y del régimen franquista. En los años posteriores, sin embargo, se empezaron a evaluar los costes políticos y económicos que eventualmente podría acarrear el ingreso a la CEE [28]. Así se plantearon dos posiciones diferentes, pero no opuestas:

— La UCD mantuvo una opción casi incondicional en favor de Europa (la posición de AP no aparece todavía muy clara).
— La posición del PSOE ha llegado a ser cada vez más clara y visible: consiste en ligar una «adecuada distribución de los costes» a la entrada en la CEE, y requerir la admisión inmediata y no un largo período (diez años) de adaptación [29].

El problema de gobierno del PSOE cuestiona la adhesión de España a la OTAN y anuncia que, en el plazo de dos años, se realizará un referéndum para decidir si el país permanecerá dentro de la comunidad defensiva occidental. Formalmente, la pertenencia a la OTAN y a la CEE tiene diferentes características; no obstante, según algunos líderes del PSOE, parece haber una conexión entre ambas participaciones. Así, una demora más grande en la entrada a la CEE o una respuesta negativa a las condiciones pedidas por España (especialmente respecto a la extensión del período de adaptación) puede sumarse a la disposición del país en el sentido de retirarse de la alianza occidental de seguridad.

La tendencia a tomar cierta distancia respecto a la CEE se ha acrecentado luego, a partir de la suspensión de las negociaciones en la primavera de 1982. Sumado a esto, la guerra de Las Malvinas-Falkland y sus consecuencias han conducido a los socialistas españoles a reconsiderar su orientación pro Europa, especialmente porque esta guerra atrajo la atención sobre el conflicto con Gran Bretaña acerca de Gibraltar. La decisión de la OTAN, así como la posición de España acerca de la CEE pueden depender también, por esa causa, de si una solución al conflicto de Gibraltar puede tornarse tangible en el futuro.

En resumen: la entrada en la CEE sigue siendo indudable, en principio; es también parte del programa de gobierno de los socialistas. No obstante, el entusiasmo proeuropeo ha sido reemplazado por una sobria evaluación de los costes y beneficios de la entrada. Durante las negociaciones, el Gobierno socialista defenderá probablemente con mayor vigor los intereses españoles, uniendo la entrada a la CEE con la pertenencia al sistema de defensa occidental.

2.º La otra argumentación de Aschoff puede resumirse como sigue: el papel de portavoz en favor de América Latina hallará resistencia, tanto en España como en Portugal; el proceso de democratización impide «la reedición del concepto falangista de la 'Hispanidad' abarcando a España y Latinoamérica» [30]. En especial, la «legalizada y establecida socialdemocracia y los partidos socialistas en España y Portugal han

[28] Uno de los primeros documentos del PSOE referidos a la política frente a la CEE es: Ernest Lluch. *El estado actual de las negociaciones entre España y la Comunidad Económica Europea,* Conferencia pronunciada en el Seminario Internacional «La política regional de las Comunidades Europeas en un tiempo de crisis». Madrid, 20/21, julio 1982.

[29] *Ibíd.*, pág. 10.

[30] ASHOFF (2), *op. cit.*, pág. 11.

creado en los países ibéricos una sensibilidad política frente a las dictaduras militares en América Latina. Ante este fondo, un papel indiferenciado como mediadores no puede imaginarse» [31]. En contraste con este punto de vista, el Partido Socialista ha sido el que formuló con más claridad la opción latinoamericana. Fue el único partido que evocó el tema de la política latinoamericana de España durante la campaña electoral y en ella acusó a la UCD de menospreciar la responsabilidad histórica y política de España en este continente. En su primera declaración después de la victoria, Felipe González puso especial énfasis en la política exterior en general y en la de Latinoamérica en particular. Una indicación del papel de América Latina en el concepto del PSOE es la disposición del nuevo jefe de Gobierno a tomar una responsabilidad personal en la política exterior.

La renovada importancia de los asuntos latinoamericanos después de la victoria del socialismo, también debe relacionarse con la política española frente a Europa. En un futuro próximo, España parece dispuesta a dar nuevos pasos para incrementar la importancia de las relaciones con América Latina en las negociaciones con la Comunidad Europea. El Gobierno socialista tratará probablemente de intensificar esas relaciones, sobre todo en los campos que no son de competencia de la CEE; por ejemplo en inversiones, cooperación científica y técnica, relaciones políticas y culturales. Tampoco debe excluirse que detrás de la activación de estas relaciones se halla la idea de proveer una solución alternativa en el caso de que las negociaciones con la CEE tengan resultados negativos.

El problema subsiste: ¿Hay realmente una posibilidad de que la opción latinoamericana, estimulada por la victoria socialista, pueda ponerse en acción, más allá de la

---

[31] *Ibíd.*

Este artículo fue escrito en noviembre de 1982, inmediatamente después de la victoria electoral del PSOE. En este momento la política del nuevo Gobierno hacia América Latina se visualizó sólo a grandes rasgos. Hoy, año y medio después, algunas de las observaciones planteadas en el artículo se han confirmado. El Gobierno español ha tomado varias iniciativas político-diplomáticas para perfilarse como mediador no sólo entre América Latina y Europa sino también entre América Latina y los Estados Unidos. Cabe mencionarse la visita del canciller cubano Malmierca a Madrid, en marzo de 1983, y las «escalas técnicas» de Fidel Castro y Miguel D'Escoto, en enero de 1984; la visita del Rey Juan Carlos al Brasil y al Uruguay, en mayo de 1983; el viaje de Fernando Morán a México, Colombia y Venezuela en el mismo año y, ante todo, el viaje de Felipe González a la República Dominicana así como a los países miembros del Grupo Contadora, Colombia, Venezuela, México y Panamá, en junio de 1983. Más allá de los asuntos coyunturales e intereses económicos se percibe como objetivo de estos viajes y visitas la intención de fortalecer la Unión Iberoamericana, que está perseguida de igual modo por los socialistas españoles, pese a su crítica al paternalismo cultural franquista. El «Encuentro en la Democracia» en Madrid, en abril de 1983, en el que participaron prestigiosos políticos, científicos y escritores de América Latina, España y Portugal, ha confirmado esta meta si bien su realización no se dará hasta en un futuro más bien lejano.

Los progresos conseguidos en la democratización de América Latina han contribuido, seguramente, a elevar el peso potencial de España en el subcontinente. Cierto tiempo antes de las elecciones en la Argentina el presidente Raúl Alfonsín había estrechado sus vínculos con la democracia española, tomando el «Pacto de Moncloa» como posible modelo para un acuerdo social en la Argentina. Son bien conocidas las relaciones entre Felipe González y la «Alianza Democrática» de Chile, cuyo primer presidente y destacado representante, Gabriel Valdés, había participado en el «Encuentro en la Democracia». La visita del Rey Juan Carlos al Brasil causó un debate público sobre la democratización brasileña comparándola con el ejemplo español.

retórica del pasado? En los tiempos que corren, los detalles de la política latinoamericana del nuevo Gobierno no son todavía visibles y debe asumirse que, incluso dentro del PSOE, el proceso de planificación correspondiente no está aún concluido. En cualquier caso, la política internacional de los socialistas españoles debe confrontarse con algunos problemas específicos:

1. La debilidad de la presencia política española en América Latina no puede ser reparada automáticamente por una nueva iniciativa latinoamericana del PSOE. Hay todavía una carencia de contactos políticos en los niveles intermedios y en los sectores institucionales inferiores. Las actividades políticas prácticas y permanentes son imposibles en tanto no se encuentren estabilizados los sectores institucionales, pero este es un proceso que insume mucho tiempo y es costoso. Ante los limitados recursos económicos, surge la pregunta: ¿Un gobierno socialista también se limitará en sus contactos con América Latina a los más elevados niveles, y dejará a un lado los otros niveles de comunicación internacional?

2. El Gobierno del PSOE debe representar los intereses de un partido político y a la vez, los de una nación. Esto puede conducir a un conflicto de intereses en la política latinoamericana; por una parte, el Gobierno socialista debe estar interesado en promover las relaciones con esos gobiernos y fuerzas políticas que se suponen guiadas por los mismos principios políticos e ideológicos. Pero, por otra parte, si el

---

Los éxitos del Gobierno español en su política hacia América Latina no deben hacer olvidar los problemas en las relaciones hispanoamericanas. El peso político y económico internacional de España no es tan grande para que este país podría ser aceptado como mediador en los conflictos en torno a América Central. Felipe González después de su gira no pretendió actuar como un portavoz del Grupo Contadora en Washington, bien que para un observador de afuera queda la duda de si él jamás persiguió este objetivo o si más bien los estados miembros de la Contadora no veían ninguna ventaja en una actuación del Gobierno español y de Felipe González como su portavoz. En segundo lugar se plantea el problema del pluralismo del Gobierno español, o sea la cuestión de si éste pretende actuar como representante de la nación española o del socialismo español. Esta ambigüedad entre objetivos nacionales y partidarios se reveló, por ejemplo, durante la visita de Felipe González a Venezuela, donde la despedida del huésped oficial tuvo carácter meramente protocolario, después de que éste se hubiera encontrado solamente con el candidato socialdemócrata a la presidencia, sin hacerle caso a su competidor demócratacristiano. Finalmente queda a constatar que por debajo del nivel diplomático e intergubernamental la presencia de España en América Latina sigue siendo más débil que la de otros países europeos.

Cabe destacar un hecho que, a pesar de todas las iniciativas exitosas del nuevo Gobierno español, obstaculiza una Unión Iberoamericana: la inesperadamente estrecha vinculación de España con la alianza militar del Occidente. En contraposición a los anuncios a fines de 1982 de someter la participación de España en la OTAN a un referéndum y de revisar los acuerdos militares bilaterales entre España y los Estados Unidos, las relaciones con el bloque occidental se han intensificado. Este desarrollo dificulta, sin lugar a dudas, las relaciones hispanoamericanas. Si una Unión Iberoamericana quiere ser más que unión cultural sin pretensiones políticas sus miembros tendrán que localizarse fuera de la confrontación de los grandes bloques militares. Esta orientación sería el único denominador común de una unión de estados cuyos participantes latinoamericanos, a pesar de sus diferentes posiciones dentro del espectro político, están expuestos a la influencia de una de las superpotencias en una forma excepcional. Los mayores estados latinoamericanos con su política internacional han tratado en las últimas décadas de escapar de una «alianza automática» con los Estados Unidos y de aflojar relaciones militares existentes, independientemente de las orientaciones ideológicas de los respectivos gobiernos. Para los países latinoamericanos, que experimentan un proceso lento y a veces dificultoso de la emancipación internacional, hay pocas razones para relacionarse estrechamente con un aliado que parece desarrollarse en el sentido contrario.

Gobierno sigue consecuentemente al partido, debe renunciar a la demanda española de ser la nación que, por razones históricas y culturales, está ligada a una relación especial. De esto se desprende que también un Gobierno del PSOE debe tratar de mantener iguales relaciones con todos los gobiernos latinoamericanos, independientemente de sus sistemas políticos. Por lo menos hasta ahora, éstos parecen ser los puntos de vista que prevalecen. Esto puede deducirse del hecho de que no se ha decidido establecer una nueva institución para los asuntos latinoamericanos, ligada a la política del partido socialista, sino que más bien se ha contado con el Instituto de Cooperación Iberoamericana, un centro estrechamente vinculado con el Ministerio de Asuntos Exteriores y con una larga tradición «hispanista».

Podría dudarse, no obstante, de hasta qué punto puede mantenerse el principio de la igualdad de relaciones con todos los estados latinoamericanos en algo más que un estricto formalismo. En sus informes sobre las políticas latinoamericanas, el mismo PSOE presenta los logros de la democratización española casi como una especie de «producto político de exportación». Sin embargo, los regímenes militares de América Latina mostrarán probablemente poco interés en comprometerse en intensas relaciones políticas con una España que se halla bajo un liderazgo socialista. Por tanto, la política latinoamericana de la España socialista dependerá también del éxito de un proceso de democratización en la misma América Latina.

3. Una tercera pregunta, aún pendiente, es ésta: ¿Colaborará el Gobierno socialista español con los partidos de la Internacional Socialista en América Latina o tratará el PSOE de elaborar una posición española específica? A juzgar por las declaraciones hechas hace tiempo, se ha puesto un mayor énfasis en el hecho de que el conflicto básico que hay que resolver en América Latina es la contradicción entre dictadura y democracia, y no una confrontación entre diversos partidos políticos. Esto significa que el Gobierno del PSOE debe tratar de apelar a todas las fuerzas democráticas de América Latina, sin limitarse a las específicamente socialistas o socialdemócratas. El resultado de un esfuerzo semejante se hará visible cuando el Gobierno del PSOE haya dado sus primeros pasos en esa dirección.

ALBRECHT VON GLEICH
MICHAEL EHRKE
HANS PETERSEN
PETER HRUBESCH

Alsterglacis 8
2000 HAMBURG 36
Alemania Federal

(Traducido del inglés por
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU).

De los apocalipsis imaginarios

Decía Pavese, con un fatalismo impropio de su gran cultura pero confirmado en la práctica, que lo que más se teme siempre ocurre. La segunda mitad del siglo XX, pletórica de ciencia y técnica, sumida en una crisis de consecuencias imprevisibles, está pasando bajo la amenaza del rearme nuclear y la consiguiente agudización del miedo. En el caso de Pavese se trataba sólo de su propia vida. En el caso de guerra atómica se trataría de la vida de todos y de la trayectoria de este círculo civilizador, irónicamente.

Con la buena voluntad de exorcizar la presunción catastrofista, ya hay incluso películas de cierta verosimilitud (El día después) que dan idea concreta de lo que significaría un lanzamiento masivo de misiles nucleares. En la actualidad, las actitudes que comportan la palabra «pacifismo» han palidecido. Hubo una época, es cierto, en que los fervores patrióticos y la ira ante la iniquidad de una determinada agresión llegaron a poner en duda la legitimidad del pesimismo pacifista a ultranza. Hoy ya, en vista de las circunstancias, no se puede no ser pacifista, y realmente la palabra y su sentido se trivializan ante la magnitud de la probabilidad bélica temida, como si el abanico de opciones permitiera a las personas o a los gobiernos elegir entre ser pacifista o desear la guerra. No obstante, por una serie de entrelazadas desdichas políticas y económicas imposible de desentrañar ahora, prosigue el rearme disuasivo, la confrontación siempre desde pretendidas posiciones de fuerza y, por tanto, el desasosiego y la necesidad de manifestarse en actitudes que las agencias de prensa denominan pronto y mal pacifistas. Y eso es lo más terrible y paradógico, el vicio del sistema: que todas las personas individualmente consideradas son ultrapacifistas frente a la amenaza nuclear y, mientras tanto, con este u otro pretexto también pacifista, continúa a marchas forzadas la fabricación de armas de todas clases, convencionales y totalizadoras, armas que manejan los gobiernos, los terroristas, los asaltantes de bancos, los psicópatas y los suicidas en una espiral sórdida y sangrienta que no dice mucho por la gloria del bimilenio que aún confiamos en apurar, como si tal cosa.

Lo más infecto es que la dialéctica del armamentismo y la contestación, los supuestos de guerra atómica en el cine, la construcción de refugios antinucleares, el diseño de la estrategia bélica universal, van creando familiaridad. Aquello que parecía remoto y monstruoso sigue pareciendo monstruoso, pero ya menos remoto. Hay un desventurado proceso de acomodación, como el individuo que primero oye hablar del cáncer, después lo teme y al final lo padece. El miedo es un excitante posibilitador,como el olor de la adrenalina para los perros. La imperturbabilidad mecánica de uno de los generales de El día después cuando llega la hora fatídica de poner en marcha el dispositivo balístico nuclear no es ajena a estas reflexiones. Claro, víctima de un engranaje superior que le ha venido dando sentido a su vida,para el general la guerra atómica es poco menos que una rutina del oficio y, en cierto modo, una coherencia lógica. Sin perjuicio de que abandonemos

la sala de proyección saturados de horror, las reacciones que se experimentan tras contemplar El día después *tienen un punto de amarga rareza. Se trata de que a la previsión personal y vivida del desastre, a la presunción de la catástrofe (apenas con anterioridad verdaderamente delineada en nuestro interior, porque en el fondo somos pudorosos con la extrema desgracia), se le otorga una dimensión perfilada en imágenes, un realismo y una plausibilidad que hasta ahora sólo nadaban en el pozo sin fondo del ingobierno onírico. De lo que no queremos ni confesarnos racionalmente, emerge de pronto la descripción plena y pública del fenómeno, y, doble filo tanto ayuda al rechazo violento y al despertar alterado de la consciencia como a provocar subrepticia e indeliberadamente un grado de asimilación que de alguna manera penetra en el tejido de la cotidianeidad y alimenta sus trasposiciones.*

Antiguamente uno soñaba con la persecución de un toro, con los túneles estrechos, con las muchachas vestidas de seda o con la última flotilla de grandes veleros llevando trigo a Australia. Mi pesadilla de ayer fue nuclear. Es posible, Quedé tan impresionado con los prolegómenos que incluso escribí un rápido artículo de título arriesgado: La tercera guerra mundial no es una entelequia. *Los síntomas externos ya ilustran las cavernas del sueño, que no son más que temores alimentados por la realidad o por lo que creemos que es la realidad. Sonó la alarma y salté despavorido de la cama a las cuatro de la mañana con una ventisca de lobos. Nos precipitamos casi desnudos a la calle con la irrisoria pretensión de buscar un refugio, pero en el barrio periférico no había refugio antiatómico y, menos, caso de haberlo habido, refugio antiatómico público. Las desigualdades sociales me perseguían hasta en la guerra nuclear. En la pesadilla no era posible inculcarle sentido común a la fuerza del instinto de conservación. Tiritando entre los charcos helados, el cielo nocturno manchado de un sucio resplandor amarillenio, seroso, inerte, nos dirigimos a un túnel del «metro». En los escalones cubiertos de hielo la enloquecida multitud desnuda y gimiente empezó a golpearse y, de no despertar yo en ese momento, seguramente la matanza se hubiera iniciado allí mismo. Hace unos cincuenta años, solitario y profundo, escribía Pessoa: «Me da más pena de los que sueñan lo probable, lo legítimo y lo próximo, que de los que devanean sobre lo lejano y lo extraño». Hoy lo extraño no siempre se asocia a lo lejano.*

La habitación estaba tenuemente iluminada por un farol de la calle. Mi mujer dormía. Todo estaba en regla y en silencio. Pero fue imposible volver a conciliar el sueño. Ya se sabe que al día siguiente, con el agua fría en la cara, el café caliente y el cigarrillo repudiado es fácil que la lucidez física nos preste seguridad, más la noche insomne suele traducirse en malos augurios. Cuando continuamente se está hablando de estrategias defensivas nucleares no tiene nada de particular que en el duermevela tenso lleguemos a conclusiones catastrofistas y creamos estar moviéndonos en el típico terreno de las arenas movedizas. Dibujan en el panorama político universal una especie de imagen histórica relacionada con las inapelables y célebres «condiciones objetivas». La turbulencia nocturna me llevó a pensar primero —dicho esquemáticamente— en las conferencias de Yalta y Postdam a la terminación de la segunda guerra mundial y en el reparto de las zonas de influencia entre los vencedores y, segundo, en la política de bloques y el antagonismo de las potencias extremas, la ya largamente sangrienta pugna por la hegemonía mediante guerras aun convencionales indirectas (decir guerras «convencionales» es una canallada

verbal y parece que perder la vida en ellas es algo así como una distracción menor) y la presencia ominosa y grotescamente disuasoria del arsenal nuclear, con un llamado «tercer mundo» expectante, no sólo subdesarrollado, sino abocado a un modelo de desarrllo cuyo éxito no está claro ni es envidiable; un tercer mundo en pleno litigio social, alineado o no, pero siempre oscilando entre las dos poderosas y absorbentes áreas de influencia.

Cualquier movimiento del péndulo, y la paralización del movimiento es imposible por razones de ley física y de naturaleza humana —la revolución comunista de Cuba, el sindicalismo polaco, la lucha de la guerrilla centroamericana, la guerra judeopalestina, Afganistán, el petróleo árabe—, pone en conmoción el precario «equilibrio» (el «equilibrio del terror» se le llama), un equilibrio que, por otra parte, no es bueno en sí mismo, ya que en nombre de la igualdad de los dos poderes imperialistas y sus adláteres no es posible ahogar por siempre el nacionalismo de los pueblos más pobres y su derecho a romper la tiranía de la pobreza.

Cuando en el pasado no lejano un pueblo se rebelaba contra la oligarquía y actuaba en la llamarada revolucionaria, eso era un síntoma inequívoco de progreso. El drama inédito de nuestro tiempo es que no ha desaparecido la legitimidad de la revolución, no puede desaparecer mientras reinen situaciones de injusticia y desigualdad social y, sin embargo, cualquier acción en este sentido —reitero: legítima, obligada, incontenible— desborda sus propias fronteras y puede llevar a la erizada estrategia universal imperialista (comunista o democrática, importan menos las siglas que la dinámica del poder) a sacar exasperadamente los pies del plato, a sobrepasarse en la mecánica cruel de la guerra convencional exportada *y hacer realidad lo que tanto se teme y de lo que tanto se habla: el holocausto, el apocalipsis no imaginario. Pero un apocalipsis sin* revelación. *Esta es la paradoja dramática y la suprema irracionalidad nihilista de nuestro tiempo.*

En la noche de la pesadilla despierta no se veía posible detener el movimiento de disidencisa indirecta contra los EE.UU.*, ni que la* URSS *dejara de apoyarlo, también indirectamente, ni que los* EE.UU. *perdieran sin graves crisis transmitidas al mundo sus privilegios económicos de gran reinado suntuosamente hegemónico, ni que fuera posible discriminar con precisión lo que en principio no sería más que una revolución interna nacionalista para derrocar una dictadura infame de lo que se entiende por equilibrio de las dos potencias nucleares y su juego de alianzas.*

El juego de poderes, dicho sea de paso, es el más repugnante y eficaz pretexto de sojuzgamiento que se haya inventado jamás.

La obnubilación crece en la noche, obliga a buscar soluciones que la mitad de las veces resultan irrisorias y aniñadas, tales como una revolución en el seno de las propias sociedades postindustriales, o un segregacionismo feroz ácrata, celular, que hiciera imposible o más caótica aún las instancias de poder. Tonterías. Con un poco de suerte, o sea, manteniéndose todavía en el equilibrio del terror, lo que va a ocurrir es que el occidentalismo superdesarrollado «venderá» al occidentalismo infradesarrollado otro modelo de civilización basado en un proceso de desmasificación humana aparente y en las posibilidades de la electrónica y las máquinas inteligentes, matiz en el que no es posible detenerse ahora.

A la persona que concibió o trasmitió las características del Apocalipsis *incluido en el Nuevo Testamento, ese Juan, de Patmos, históricamente mal conocido (algunos tratadistas se inclinan a aceptar que Juan estaba desterrado en Patmos por haber*

predicado los evangelios), no le faltó imaginación ni capacidad de horror. Incluso adoptando la mentalidad del hombre atómico de hoy difícilmente se podrían agregar nuevas dosis infernales, ya que en el Apocalipsis *de Juan, atribuida su redacción a finales del siglo I, heredero de una remota tradición literaria judía, el mar se convierte en sangre, las naves naufragan y la gente muere. Sobre un panorama de terremotos, plagas y meteoritos incandescentes, el sol se pone negro, la luna se tiñe de sangre y las estrellas se precipitan. Hay un ejército de langostas, que no son, por ejemplo, simples cigarrones asoladores del agro, sino que tienen aspecto de «caballos aparejados para la guerra», pechos como corazas y aguijones ponzoñosos, aunque bien es verdad que se les ordenó no dañaran el «sistema ecológico» —para decirlo con palabras de hoy—, sino sólo a los hombres que no llevaran la señal de Dios, que es en la actualidad como pertenecer o no a una de las muchas banderías, partidos y sectas en que se sigue dividiendo la gente del mundo. En el* Apocalipsis *de Juan ya se anuncian la guerra nuclear, la guerra bacteriológica, la bomba de neutrones y los refugios antiatómicos: «Los reyes de la tierra, los magnates, los generales, los ricos, los potentes y todo hombre, esclavo o libre, se escondieron en las cuevas y entre las rocas de los montes»,. La presunción de la guerra bacteriológica está definida en la existencia de un cometa, que cae sobre ríos y manantiales, «por lo que mucha gente murió a consecuencia del agua, que se había vuelto amarga». Juan imaginó por inspiración divina, una lluvia de «talentos», que es como decir una lluvia de adoquines. Imaginó llagas y quemaduras del sol, venenos atmosféricos y una larga sucesión de oscuridad, muerte y tortura.*

Y parece mentira en nuestro tiempo que una bobada de fanatismo religioso como la de este Apocalipsis *se haya convertido en una posibilidad real, pero lo más tremebundo es que estemos abocados a la consumación de un apocalipsis (la palabra significa, como se sabe, «revelación») habiendo perdido, sin embargo, la ingenua y en cierto modo tranquilizadora coherencia bíblica, que consistía simplemente en no contrariar los deseos de Dios y en asimilar las enseñanzas de Cristo y de su Iglesia. En la mayor catástrofe imaginaria de la antigüedad había voces estentóreas, trompetas, ángeles, había una «presencia», una «otredad» celosa de nuestro bien, un maniqueísmo bien definido (paganos o cristianos) y un formulario concreto para poderse reintegrar al «verdadero camino». Pero en la concepción moderna del cataclismo no hay «revelación», ni voces, ni trompetas, ni ángeles, ni presencias de ninguna especie, ni culpables de absoluta evidencia, ni castigo de Dios. No habrá «nada», salvo un sórdido asuntillo de «paganos» y «cristianos» que no saben en virtud de qué acceden al sacrificio pero que persisten los muy necios en la preparación del apocalipsis, y nadie podrá oír lo que oyó Juan: «Estuve muerto, pero como ves estoy vivo por los siglos de los siglos y tengo las llaves de la muerte y del abismo.»*

Antiguamente existía la conciencia del mal y la mera invocación del castigo. Hoy se poseen todos los ingredientes para llevar a cabo el castigo, pero se ha perdido la conciencia del mal y esto, sin posibilidades de «revelación», es una verdadera burla cósmica. Si algo ha progresado es la conciencia de que el hombre no tiene más alternativas que sí mismo.

EDUARDO TIJERAS
Maqueda, 19
28024-MADRID

Antoine Watteau en el gozo luminoso de su pintura

1. Recreación de un género y precedentes lejanos

Se suele considerar a Antoine Watteau (Valenciennes, 1684-Nogent-sur-Marne, 1721) como el creador de la pintura galante. La afirmación puede ser aceptada en principio, porque la casi totalidad de la pintura galante posterior, tanto la de los relativamente grandes maestros que en parte la heredaron —Pater (1695-1736), Lancret (1690-1743), De Troy (1679-1752), Nattier (1685-1766)—, como la de los muy importantes Boucher (1703-1770) y Fragonard (1732-1806), no hubiera sido tal como fue si no hubiese existido antes Watteau. Esa afirmación es extensiva incluso a parte de las figuras femeninas de Quentin de la Tour (1704-1788) y Greuze (1725-1805), y también, en cierto sentido, a algunos pequeños maestros que se pasaron a veces de rosca en su sustitución de la insinuación por la narración, pero que eran, a pesar de todo, deliciosos en su sensualidad ingenua. Entre estos últimos convendría recuperar para la historia del arte a secas y no para la del galante tan sólo, a Baudoin (1734-1795) y a Schall (1752-1825).

Excluido el pintor inicialmente citado —Pater—, que fue el único discípulo que tuvo Watteau y que calcó al pie de la letra al maestro, basta con consultar las fechas del nacimiento y la muerte —por eso las he puesto— de todos los restantes pintores galantes, para constatar que muy pocos pudieron recibir en vida de Watteau su influencia directa. Piénsese que de los dos más grandes, Boucher tenía tan sólo 18 años cuando murió Watteau, en tanto Fragonard no nacería hasta quince después de su temprana muerte. Por otra parte, había en Francia una tradición de pintura que, aunque no recibiese el nombre de «galante», lo era de hecho de manera posiblemente más escabrosa que la que luego fue denominada así. Es verdad que todas las obras de esa tradición pertenecen al siglo XVI y que hubo, por tanto, solución de continuidad entre las mismas y las de Watteau y sus herederos del siglo XVIII. Buena parte de esas pinturas quinientistas son anónimas y destacan entre las mismas dos tablas de escuela francesa tan deliciosas como la de «Sabina Popea», del Museo de Arte e Historia, de Ginebra, y la de «Gabrielle d'Estrées y su hermana», del Museo del Louvre. A esa misma corriente pertenece otro anónimo, atribuido, de manera más concreta, a la Escuela de Fontainebleau, que representa una «Dama en su tocador», y que se conserva en el Museo de Dijon, y también varias obras de pintores de nombre conocido y fama reconocida, entre las que cabe destacar la «Mujer en el baño», de Clouet, actualmente en la Galería Nacional de Washington. Hay además en Francia un pintor poco conocido, del que lo único que se sabe es que se apellidaba Toussaint-Dubreuil y que nació en París en 1561 y murió en la misma ciudad en 1602.

Se han identificado algunos de sus cuadros y son de una sensualidad hasta entonces inédita en la pintura occidental. En obras como «El despertar de una dama», los velos y las gasas le sirven para velar y no velar simultáneamente, creando una ambientación que tiene algo de buscadamente ingenuo en medio de su deliciosa picardía coqueta. Todo ello puede anticiparse a Watteau, pero aunque en Toussaint-Dubreuil sea también más lo que se insinúa que lo que se relata directamente, no lo hace con esa maestría infalible que caracteriza a su lejano heredero. Lo mismo sucedía en Alemania, con obras como la «Venus» de Lucas Cranach el Viejo o la «Vanitas» de Hans Baldung Grieg, dos grandes coquetas, entre otras varias de ambos autores, de mirada pícaramente inocente.

Ante esta abundancia de precedentes franceses y de otras naciones europeas, parece extraño que Jacques y François Gall, los dos mejores conocedores de esa pintura y del ambiente que la hizo posible, los hayan pasado por alto en su insustituible libro *La Peinture Galante Française du 18ème Siècle*. Al fin y al cabo se habían dado en un ambiente no demasiado diferente en ese aspecto del que se destapó en el siglo XVIII y respondían, posiblemente, a un espíritu bastante similar al que tuvo vigencia en la «alta sociedad» francesa durante los cortos 74 años transcurridos entre la muerte de Luis XIV y el estallido de la gran revolución en 1789.

Esa sociedad de nobles ociosos y de mujeres intrigantes y de burgueses enriquecidos que imitaban descaradamente a los nobles, era, sin duda, tan frívola como inauténtica, pero también lo había sido sin grandes tapujos bajo Enrique IV, Francisco I y Luis XIII, durante la totalidad del siglo XVI y buena parte del XVII.

Cuando murió Luis XIII en 1643 la regencia de Ana de Austria fue breve. En 1651, el nuevo rey cumplió trece años y se consideró que podía hacerse cargo del gobierno. Bajo la regencia de Ana se había desatado en la corte una ola de puritanismo que el rey, aconsejado posiblemente por Mazarino, mantuvo oficialmente durante la totalidad de su largo reinado. Es posible además que, tanto Ana de Austria como los consejeros del rey y del primer ministro, hubiesen tenido en cuenta la importancia que, precisamente a partir de 1643, estaba adquiriendo el jansenismo y lo mucho que molestaban en Port-Royal todas las transgresiones sexuales, incluidas las más inocentes. Es significativo a este respecto, que incluso un hombre tan ponderado como el dramaturgo Jean Racine, que había sido liberal, e incluso cáustico en su juventud, acabase en su revelador libro sobre Port-Royal, documento muy útil para la comprensión de ese momento, defendiendo un puritanismo que era, por añadidura, sincero en su caso.

Menos sincero, a juzgar por su vida privada, era el del Rey Sol, pero decidió, al menos, guardar las formas. Lo que pudiese pasar en cualquier alcoba tenía, en el mejor de los casos, que convertirse en asunto privado, pero pobre del que lo sacase provocativamente a la luz y cayese en el «pecado de escándalo». Puede suponerse además que su mujer, María Teresa de España, otra reina española tan sincera como su suegra, la reina Ana, en sus creencias religiosas y en sus ideas morales, tendiese a robustecer ese puritanismo postizo de su consorte, tanto por convencimiento religioso como por conveniencia personal. Todo conspiraba, por tanto, contra la perduración de aquella encantadora y delicada pintura. El resultado de tanta hipocresía puritana



Watteau: «Fiesta veneciana» (detalle).

en el rey y en su entorno nobiliario fue que se la cortó de raíz y no volvió a surgir hasta que Watteau la resucitó en los últimos seis años de su breve vida, posteriores a la muerte de Luis XIV. Nada vuelve a ser, no obstante, de la misma manera que antes ha sido. Watteau no sólo superó a todos sus predecesores y sucesores, sino que le insufló a esa ambigua pintura un refinamiento peculiar que no tiene equivalente en ningún otro maestro del género. Uno de sus grandes méritos consistió en renovar una tradición drásticamente interrumpida y en haberlo hecho con un «buen gusto» muy siglo XVIII y con mayor sensibilidad que la entonces habitual. No cayó en excesos libertinos del tipo de los de Touze, Mallet, Huet, etcétera, e incluso Schall, aunque este último tan sólo actuase así en algunas obras realizadas de manera especial para un tipo de clientela que no era el habitual en la pintura galante. No podemos olvidar, por otra parte, que también el delicioso Fragonard llegó a tocar con relativa frecuencia algunos de los temas escabrosos, pero siempre con un tacto y una levedad que le quitaba hierro al asunto. A decir verdad, ni el propio Watteau logró evitar ese peligro recién llegado a París, pero su «caída» no fue grande y duró poquísimo tiempo. Se rebeló además Watteau contra el fácil recurso de la repetición de tipos, en el que cayeron algunos otros de sus más valiosos herederos. Lo que hizo fue, por tanto, mucho más importante que inventar un género. Llevó a su máxima altura una tendencia de la sensibilidad que era casi exclusiva de la pintura francesa y marcó con su sello las tres cuartas partes del siglo XVIII comprendidas entre 1715 y 1789.

2. El hombre

Valenciennes, en las proximidades de Lille, se halla en el cogollo de las zonas flamencas del norte de Francia. A pesar de ello, el temperamento y los gustos de Watteau no tenían mucho de flamenco. Era un hombre tímido, sin la gozosa exuberancia de Flandes y sin la muy vital pasión flamenca de apurar hasta la saciedad los placeres tumultuariamente inocentes. Ni le gustaban los grandes banquetes, ni corría detrás de las mujeres, limitación vital en la que influía una débil salud que le hizo morir a sus 37 años, a la misma edad que los españoles Rosales, Fortuny y Nonell, siglo y pico más tarde. El sexo que le atraía era más el de sus sueños que el de su escasa experiencia personal. Se imaginaba además el amor como algo lleno de encantamiento, altamente refinado y lírico en las mansiones señoriales, lo que distaba bastante de parecerse a la grosera realidad del libertinaje que imperaba en el círculo de Felipe de Orléans, cuyos primeros seis años de regencia coincidieron con los seis últimos de la vida de Watteau. La nobleza francesa y el entorno burgués que la imitaba no era menos libertina que el regente, pero no se le puede discutir su refinado buen gusto (expresión muy del siglo XVIII), ni que, en medio de la frivolidad, no dejase de intentar enterarse —aunque tan sólo fuese en la superficie— de las últimas novedades científicas, que leía a menudo en manuales de divulgación. A ello se unía que su gusto por el arte, más sensible y, a poder ser, insinuante, era sincero y que fue tan sólo unos años después de la muerte del pintor cuando se buscaron platos más fuertes, pero nunca enteramente groseros. Esta ambivalencia de una clase que, a diferencia del

regente, valoraba, sin renunciar a su sensualidad, los «placeres» de la cultura y del arte, hizo que Watteau, aunque no llegase a enriquecerse, disfrutase de un público que podía apreciar con conocimiento de causa la originalidad, distinción y calidad de su pintura, situación ventajosa que, debido a algunas de las limitaciones de su carácter, no fue capaz de aprovechar de una manera satisfactoria.

Nacido en una familia modesta, era Watteau el cuarto y último de los hijos de un carpintero. Desde su infancia había demostrado unos enormes dotes de dibujante, lo que hizo que sus padres lo animasen a hacerse pintor y lo pusiesen a los once años de aprendiz con el único de relativo renombre que había en Valenciennes y que se llamaba Gerin. Esta decisión de los padres de Watteau no debe causar asombro. Antes y después, muchos padres se opusieron a que sus hijos fuesen pintores porque ese oficio los exponía a morirse de hambre si carecían de genio. La situación de finales del siglo XVII era en Francia muy diferente. La pintura estaba de moda y la demanda superaba a la oferta. Los burgueses y los nobles enriquecían sus casas con toda clase de adornos y pinturas y las decoraban con relativa profusión. El pintor que no vendiese sus cuadros podía decorar mansiones nobiliarias o de la alta burguesía y realizar grabados, cuya difusión rentable estaba prácticamente asegurada. No fue, por tanto, una elección con riesgo la de los padres. Watteau podría prestarle mucha más ayuda a la familia siendo pintor que carpintero, como su padre.

A los 17 años se dio cuenta Watteau de que poco más que los rudimentos que le había enseñado Gerin podía aprender en Valenciennes y se marchó a París, con la esperanza de abrirse rápidamente camino. Comenzó fabricando para un chamarilero del Pont Notre-Dame imágenes de santos, en especial de San Nicolás, que era el que tenía más demanda. Poco después conoció al grabador y galerista Mariette, quien le presentó al pintor Claude Gillot, autor de decorados para la Opera de París. El negocio era rentable y Gillot no sólo tomó a Watteau como ayudante sino que se lo llevó a vivir con él a su casa. Estuvo allí tres o cuatro años, hasta que Gillot se sintió celoso de que Watteau fuese ya más admirado que él como pintor y como decorador y acabaron separándose. A pesar de esos celos, los cuadros que hizo Watteau en casa de su patrón no sólo eran indignos, en parte, de su talento y de su sensibilidad, sino que en algunos de ellos había un humor directo que era del gusto de la pequeña burguesía que los compraba, pero nada representativo de la refinada sensibilidad de su autor.

Los celos de Gillot salvaron al joven pintor de la inautenticidad. Tan pronto como lo dejó conoció a Claude Odran, decorador del palacio de Luxemburgo y colaboró con él en varias decoraciones para edificios cortesanos. Pudo además visitar las colecciones reales y conocer los lienzos de Rubens, que lo deslumbró, pero a quien no imitó, a pesar de que le señalaba su camino ideal. Comprendió entonces que tenía que seguir estudiando y se inscribió como alumno en la nueva academia, más avanzada, que estaba a punto de desbancar a la antigua de San Lucas, muy tradicionalista, pero dotada igualmente de un profesorado eficiente. Optó al premio de Roma y no lo ganó. El segundo lugar no le consoló porque le cerraba el camino para el viaje de estudios a Italia. No fue la única vez que fracasó en este empeño, pero tuvo una gran compensación en su segundo fracaso, cuando contaba 28 años tan sólo

Había seguido una de las campañas de Luix XIV en Flandes y pintado a los soldados en sus quehaceres diarios —rapiñas, descansos, etcétera—, sin idealizarlos, pero con una precisa notación que era la vida misma. En uno de ellos un soldado le hace cosquillas a una moza que se esconde tras un matorral y simula defenderse, muy complacida de verse en el compromiso de hacerlo. Es un anticipo de la pintura galante que reinventaría poco después. Esta segunda vez que le denegaron el premio de Roma, al que había que concursar con pintura de historia a la antigua usanza, fue en 1712. Había presentado dos de sus cuadros sobre los soldados en guerra. No eran grandielocuentes y no reunían las condiciones. Watteau los colocó un poco extraoficialmente en una de las salas. Los académicos los vieron y le concedieron por unanimidad algo más importante que el premio de Roma. Lo eligieron miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes. Faltaba un requisito, no obstante. El nuevo académico estaba obligado a pintar antes de un año su cuadro de ingreso. Watteau tardó tantos años en decidirse a pintarlo que estuvo a punto de perder el honor que tan inesperadamente había conseguido. Este rasgo y los tres autorretratos que pintó un par de años después de su conversión en «inmortal», nos sirven tal vez para conocer algunas de las virtudes o limitaciones de su carácter.

Los tres autorretratos son de tres cuartos de perfil y constituyen tres excelentes piezas pictóricas, pero el hombre que aparece en ellos no tiene nada de agraciado. Eso prueba que ese hombre más bien feo no era presuntuoso y que, como comentaron los Gall, amaba ante todo la verdad. Los ojos llaman la atención desde el punto de vista psicológico: son de una timidez casi enfermiza y producen la impresión de que Watteau le tenía miedo a la vida y al trato con los demás hombres. La mirada es indefinible. Parece que quiere decir algo y que no sabe encontrar las palabras. Se le nota además un encogimiento, extraño en un hombre que ha conseguido ya la consagración oficial, aunque no todavía el bienestar económico. Hay además un envaramiento extraño en los tres, falta de soltura que contrasta drásticamente con la gracilidad alada de sus fiestas galantes y de todas las restantes figuras que pueblan sus lienzos de plenitud. Este hombre tímido y solitario pinta apasionadamente y rehace los cuadros que no lo contentan, pero no halla tiempo para realizar el lienzo que la Real Academia de Pintura exige para la toma de posesión. ¿Es que despreciaba Watteau el honor que tan fácilmente había obtenido? Nada autoriza a pensarlo, ya que demostró taxativamente su contento por haberlo recibido. ¿Será, entonces, que le aburría pintar un lienzo que debería tener un empaque muy diferente de la fluidez espontánea de su mejor pintura? Esto último es más posible, pero tampoco parece la verdadera razón. Esta debe radicar en que, consciente o inconscientemente, Watteau se sentía obligado por su superego a ofrecer en su obra su propia verdad, la de sus ensoñaciones y su transfiguración del mundo y no aquello que no se avenía con su carácter. Puso así continuamente en peligro sus honores oficiales y su economía. La elección para la Real Academia le valió abundantes encargos, pero existen sobradas pruebas de que jamás supo pedir por un cuadro el precio al que tenía derecho y de que hablar de dinero le producía una tal confusión que prefería que le pagasen una miseria antes de pasar la vergüenza de discutir sus honorarios.

A estas limitaciones hay que añadir algunas otras en las que Watteau, tan diferente

de Rousseau y de Dostoyevski, me hace pensar a menudo en ambos. En la Francia de los dos primeros decenios del siglo XVIII, los salones, dirigidos por damas de alto rango y real o ficticio interés por la ciencia, la cultura y el arte, no tenían todavía la enorme importancia que alcanzaron a mediados de dicho siglo. A pesar de eso, era aquélla una sociedad en la que la mujer daba ya la tónica y podía contribuir con sus encargos o su propaganda al lanzamiento de cualquier escritor o artista que no fuese totalmente mediocre. Había que hacerle, por tanto, la corte a las grandes señoras, que no sólo tenían el capricho de posar no demasiado vestidas, con disfraces de ninfas o de diosas helénicas, sino que, pasada en Francia la moda de la decoración al fresco, preferían colocar en las paredes de sus mansiones grandes espejos dorados y pequeños cuadros. Los conversadores brillantes y con «esprit» se hallaban en mejores condiciones para conseguir su favor, pero también eran bien vistos los hombres sencillos que sabían hablar con interés de sus conocimientos o de sus trabajos. Lo inaceptable era quedarse callado como un pasmarote o expresarse con una rudeza, una vacilación o una sinceridad que se saliese de las reglas establecidas.

Para una persona que no supiera comportarse en ese ambiente, sometiéndose a sus convenciones indiscutidas, no habría damas que la auspiciasen. Si era pintor, podrían comprarle algún cuadro que las complaciese en extremo, pero no harían gran cosa para auparlo en el concepto del público. A Rousseau, su «gaucherie» en las relaciones sociales le valió más enemistades que todo cuanto en sus libros podía socavar el orden establecido. Decirle la verdad a Madame d'Epinay convirtió en enemiga implacable a una protectora entusiasta. A Dostoyevski le pasaba lo mismo en un ambiente tan diferente como era el de los salones decimonónicos de Moscú y San Petersburgo. Nadie tiene derecho en esos ambientes a ser diferente de quienes los hacen posibles. La inadaptación de Watteau no era tan grande como la de Rousseau, que era un neurótico que creía, con su manía persecutoria y su ingenuidad, que tenía más enemigos que los que realmente tenía, ni se parecía a la de Dostoyevski, quien desde su trasfondo místico se hallaba perdido en medio del mundo y suscitaba necesariamente hostilidades y devociones intensas.

El caso de Watteau y su relativo fracaso social no llega tan lejos, pero en el fondo los tres tenían el mismo problema, fruto de un sentimiento o un complejo de culpabilidad que halló su castigo en el masoquismo social. En el caso concreto de Rousseau sabemos por sus confesiones que su masoquismo no era tan sólo social, sino también sexual. De Dostoyevski sabemos lo mismo por algunas escenas de sus novelas y por su correspondencia personal. Lo que en este contexto nos interesa es, no obstante, el masoquismo social, en el que los tres coincidían. Rousseau no sólo supo evitar a sus enemigos, sino que con su conducta, tan minuciosamente relatada en las Confesiones, hizo inconscientemente todo lo posible para atraérselos y se dejó explotar o suplantar por muchos de sus supuestos amigos y por la familia de su mujer. Dostoyevski estuvo a punto de destruirse dejándose comprometer absurdamente en una conspiración inviable que lo condujo al presidio de Siberia, y arruinándose luego múltiples veces con su pasión por el juego, y siendo además explotado —igual que Rousseau— por la familia de su hermano y por la de su primera mujer. Watteau perdió o dejó escapar muchas de sus oportunidades por no hacer las cosas a su debido

tiempo o a causa de su embarullamiento en sociedad o de su inseguridad vital. Incluso el cuadro que presentó, ¡al fin!, para su ingreso en la Real Academia de Pintura no le entregó hasta 1717 (¡con cinco años de retraso!) Era una obra maestra (nada menos que «L'Embarquement pour Cythère», una de las más prodigiosas pinturas del siglo XVIII), pero que apenas se adaptaba a lo que era de rigor en esos casos (pintura de historia, bodegón o paisaje). Afortunadamente, el buen sentido de sus compañeros de Academia se fijó tan sólo en la extrema calidad y distinción de la obra y no tuvo en cuenta viejas convenciones. El éxito fue total, unánime, sin que nadie le regatease los merecidos elogios, pero la cosa hubiera podido haber terminado en un fiasco si sus compañeros de academia hubiesen tenido un espíritu menos abierto que el que por fortuna demostraron tener.

Watteau no ha hecho jamás en su correspondencia ninguna alusión a sus vivencias íntimas. Tampoco las bastantes numerosas personas que se ocuparon de él hablaron nunca de su vida privada. Ensoñaba a las mujeres, pero temía acercarse a ellas y se daba por supuesto que carecía de todo ligamen amoroso. Tan sólo Argenville, que parecía conocer bien su vida, escribió que «su sirvienta, que era hermosa, le servía de modelo». La frase se refiere a la vida de Watteau hacia 1715 y la modelo aludida es la que posó para la Antiope, de «Júpiter y Antiope», y para «El aseo», pero ni eso tan siquiera da pie para sospechar que hubiese entre pintor y modelo una relación de otro tipo. Es casi seguro que le temía a las mujeres y que este temor y su conocida timidez invencible podían hallarse también relacionadas con un masoquismo no sexual, sino social.

En aquellos días, Watteau había entablado en 1715 una amistad sincera con su mecenas Pierre Crozat, uno de los más importantes banqueros del siglo, tesorero oficial de Francia, amigo íntimo del regente y —sobre todo— un grande e inteligente coleccionista de arte, en cuya colección había tan sólo obras de máxima calidad. El acceso a las colecciones de Crozat, quien le prestó además una de sus varias residencias para que se instalase en ella, le permitió a Watteau conocer a los grandes maestros de Venecia, que le causaron una impresión tan grande como la que antes le había causado Rubens. Desgraciadamente, Watteau había contraído ya la tuberculosis pulmonar, de la que moriría poco más tarde. Está en la plenitud de su gloria, pero un cuadro como «L'Amoureux timide», del Senado de Madrid, que representa a un joven que, sentado en el suelo a los pies de su adorada, esconde los ojos bajo el sombrero, inclina la cabeza y deshoja unas flores, nos parece su autorretrato espiritual. Para que sus problemas se compliquen todavía más, se entera de que hay en Inglaterra un médico que cura la tuberculosis y allí se dirige lleno de esperanza, pero no sólo no consigue nada positivo, sino que la niebla de Londres agrava su mal. Era el año 1720. A su regreso pinta en casa de su amigo, el galerista Gersaint, a donde se había retirado, su gran cuadro «L'Enseigne de Gersaint» y muere al año siguiente. Poco es, por tanto, lo que sabemos de él, pero su pintura habla por sí misma.

3. La obra

Watteau estaba convencido de que él era mucho mejor dibujante que pintor. Es posible que tuviese razón en esta apreciación suya, porque sus dibujos tienen un tal nervio, una tal economía de medios, un ritmo tan condensado, un trazo tan ágil y tan lleno de quiebros sutiles y producen una tan abocetada sensación de veracidad, que cabe considerarlos como uno de los más grandes dibujantes de todos los tiempos. Los dibujos que realizó con tres lápices de tres colores unen a sus virtudes de dibujante las de gran pintor. Tuvo, es cierto, detractores, pero afirmaciones como las de su coetáneo Mariette en su «Abecedario» de que «ponía finura en su dibujo, pero nunca logró dibujar un estilo elevado» y de que «no se preocupaba de pintar con limpieza», lo que, «unido al uso del óleo graso, ha perjudicado mucho a sus cuadros», son tan desmedidas que exigirían, por otra parte, que se nos aclarase antes en qué consistía ese «estilo elevado» que parece ser que no poseía. A la pintura y al dibujo hay que juzgarlos como pintura y dibujo y no en virtud de unos cánones y valores que se objetivan en otros tipos de actividades humanas y no en las artísticas. Un cuadro que haga la apología de la recoleta vida de una familia honesta es moralmente más valioso que otro que haga la del asesinato, pero este último, si es obra de un pintor de genio, será mucho más valioso en cuanto pintura que el anterior si lo ha realizado un artista mediocre. Menos mal que ante tantas incomprensiones puede consolarse el admirador de Watteau, recordando cómo Elie Faure lo considera justamente como «un rey del espíritu» y cómo se extasía recordando que «los rosas apagados y los azules pálidos tiemblan como su pobre alma». Hoy se suele aceptar que, exceptuados Goya y Tiepolo, no hubo en el siglo XVIII ningún otro pintor que lo igualase o lo superase, punto de vista que me atrevo a suscribir. Hay estudiosos —en especial en Francia— que lo consideran incluso superior a Tiepolo. Fuere lo que fuere, lo que le ha conquistado una inmensa fama que, tras un breve declive impuesto por una reacción puritana, crece de nuevo de día en día, fue su pintura y no sus dibujos o sus grabados. No vale la pena, por tanto, renovar ahora la discusión de si fue mejor dibujante que pintor. Su pintura creó de verdad un nuevo clima que ni los dibujos ni los grabados hubieran conseguido por sí solos que conquistasen a Francia durante setenta años. Hoy podemos darnos cuenta además de que ese «óleo graso» que le fue reprochado le permitió crear unas superficies que eran paradójicamente tenues y consistentes, suntuosas de materia e irradiadoras de una luz en la que se daba una nueva paradoja.

La unificación de la perspectiva fue una conquista definitiva de las señorías del norte de Italia entre finales del siglo XIII y principios del XV. Se trata de un valor adquirido, que constituye ya una de las constantes de la cultura occidental, lo que no quiere decir que no se la haya conculcado alguna vez, tal como sucedió, por poner un ejemplo evidente, en el cubismo analítico.

La conquista de la unidad de iluminación fue más lenta, pero alcanzó su primera plenitud en Venecia, en una progresión ininterrumpida que se extiende desde Bellini hasta Veronés, pasando por Giorgione, Correggio, Ticiano, que fue su mediodía exacto, y Tintoretto. Luego Velázquez y Rembrandt llevarían a su perfección última esa unificación de la perspectiva aérea, pero Watteau no parte de ellos, sino de los

venecianos. Hay en sus lienzos una perfecta unidad de iluminación, pero también, como en Ticiano, una segunda luz (esa era la segunda paradoja), que surge desde la delicia de sus cuerpos desnudos y que nos parece casi comestible en su vibrátil palpabilidad. En su «Juicio de París», en la Antiope, en los escotes de las damas, esa luz se adentra en el ambiente y vibra con una emoción similar a la que puede tener en la «Danae», de Ticiano, obra que Watteau no conocía, pero que le hubiera entusiasmado si hubiera podido verla. Hay algo más en la luz de Watteau que, con una perfección similar, se dio tan sólo en Ticiano y en Rubens. Son tres maestros que prefieren las tonalidades calientes a las frías, pero sin exceso. En Watteau hay finísimos verdes y azules y algún que otro azul con reflejos violetas, pero, al igual que acaece en el interior de las catedrales góticas, cuando la luz atraviesa la pintura translúcida de las vidrieras, todo se halla, sea ésta cálida o fría, envuelto en una luz dorada y tibia que le presta un alma aleteante a los restantes colores.

Una gran parte de la magia de Watteau se debe a esa luz, pero también a algunas pinceladas sabiamente desunidas a la manera final de Venecia y no a la de Velázquez o Jordaens. La luz se agarra a esas pinceladas en los cuadros más vibrados y se irradia desde dentro hacia afuera en ondas imaginarias en los de materia más unida. A ello hay que añadir el sabio desdibujamiento de las figuras, la palpabilidad de los follajes, atravesados por luces en gradaciones sumamente sutiles, el encanto habilísimo de la composición, emotivamente descompensada, y la vibrante multitonalización —después de Velázquez, es cierto, pero mucho antes que Constable y que Delacroix—, que hace que ninguna de sus superficies de un solo color —pero con incontables alturas tonales— resulte monótona. En pocos pintores se dan juntos tantos aciertos, pero hay además lo inefable, lo que Watteau consigue en estado de gracia y sus seguidores en virtud de una fórmula. Quien quiera comprobarlo que compare cualquier cuadro de Watteau con cualquiera de su aburrido discípulo Pater. Son iguales en todo: en la densidad del follaje, en las actitudes de las figuras, en la suntuosidad de los cuerpos. Son iguales en todo —repito—, pero a los «watteau» pintados por Pater les falta el duende y la luz milagrosa y a los pintados por Watteau le sobran a raudales.

4. Evolución y nota final

¿Cómo llegó Watteau a conseguir esta jugosa y elusiva perfección recién recordada? ¿Cómo llegó a ser él mismo a pesar de su deslumbramiento, primero ante Rubens y luego ante Ticiano? Hay una anécdota de Flaubert que nos lo aclara, caso de que el genio, como sucede con Watteau, esté probado que existe: «Maestro —le preguntó una vez una dama entusiasta de sus novelas—, ¿cómo hace usted para que le llegue la inspiración?» «No hago nada, señora —le respondió Flaubert—, me limito a sentarme todos los días ocho horas delante de mi mesa de trabajo y la inspiración acaba por llegar antes o después.» A Watteau le sucedió lo mismo. Trabajaba como un forzado. Hubo algún año en el que pintó más de cincuenta cuadros. Destruía o rehacía lo que le dejaba descontento y no ponía a la venta, ni exponía una sola obra que no hubiese alcanzado la inconfundible calidad que le exigía a todo cuanto dejaba salir de su

estudio. En esto era incansable, pero tan descuidado en otros aspectos que ni firmó ni fechó la mayor parte de sus pinturas. Son inconfundibles, no obstante, y cuando algunos comerciantes le pusieron, tras su muerte, la firma de Watteau a algunas de los de Pater, fueron muy pocas las personas sensibles a las que pudo engañar aquella supercheria. La mejor firma de Watteau la constituye la maestría con duende de su pintura.

La evolución total de Watteau puede dividirse en tres períodos, de los cuales tan sólo el último tuvo una real importancia renovadora. Cuando estaba en casa de Gillot trabajaba —¿Qué otra cosa hubiera podido hacer si apenas había visto otra pintura?— a la manera de su maestro. Once años mayor que Watteau, había nacido Gillot en Langres, pero no tenía mucho de francés, ni en sus preferencias pictóricas ni en su manera de pintar. Su entusiasmo por las representaciones de los comediantes italianos, que le contagió a Watteau, fue posiblemente lo único valioso para el futuro de su pintura que fue capaz de legarle a su joven colaborador. A pesar de su italianismo, pintaba a veces Gillot con una minuciosidad flamenca a la antigua usanza, reflejo de la fluctuación tradicional de la pintura francesa entre el Norte y el Sur, entre Flandes y Venecia. Dicha fluctuación pasó a través de Gillot a algunos de los lienzos del joven Watteau, pero el encuentro con Audran le abrió otros derroteros cuando su nuevo amigo le encargó que decorase el Gabinete del Rey, en el Castillo de La Muette.

La segunda etapa se abrió con el antedicho encargo y se extendió desde 1709 hasta 1717. Lo peor de su comienzo fue que lo que tenía que pintar Watteau en el Gabinete real eran 30 figuras de chinos y de tártaros, «bobadita» muy de moda en aquellos días, pero en la que no podía dar la medida de su capacidad. De todos modos, la preparación de fondos en blanco y oro para las decoraciones de Audran y la ejecución de sus «chinerías» le permitieron hacer mano y ganar seguridad en la pincelada y en el modelado. Vio además los extraordinarios Rubens de la Galería Medicis, en el palacio de Luxemburgo, y se hallaba presto para iniciar una nueva búsqueda. Fue ésta la de los cuadros militares que pintó tras su primer fracaso en el premio de Roma. El gran Rubens, muy flamenco de carácter, estaba, como todos los flamencos de entonces, bastante venecianizado y, a pesar de la opulencia de sus luminosas mujeres, se parecía en espíritu más a Ticiano que a cualquier maestro flamenco dos siglos anterior. Watteau no sólo conoció así la mejor pintura que Flandes había producido, sino también una parte de lo que Rubens había asimilado y reelaborado.

Los cuadros de la guerra se convirtieron en la naturalidad más neutral. Watteau dejaba constancia de aquello que veía, pero lo hacía con un toque con más nervio y una materia más jugosa que los que había llegado a alcanzar en los tiempos del influjo de Gillot. Siguió pintando además sus queridos cuadros inspirados en la comedia italiana, pero también aquí hubo un perceptible avance en soltura y refinamiento, que superaría de nuevo en la etapa final. Entre 1697 y 1716 —coletazos últimos del puritanismo postizo de Luis XIV—, la comedia italiana, considerada inmoral, había estado prohibida en Francia, pero ello no había hecho otra cosa que intensificar la nostalgia de su Colombina y su Pantaleón, su Pierrot y su Arlequín, y le deparó a los pintores que, como Watteau, se sentían atraídos por ella, un tema de seguro éxito entre sus numerosos secuaces. Realizó además durante esta etapa intermedia algunas

obras con pretexto mitológico, entre las que ocupa un lugar de excepción el «Júpiter y Antiope», prodigio de sensualidad distinguida y de materia embebida en luz.

La tercera etapa se inicia en 1717 con la versión de «El embarque para Citerea», del Museo del Louvre, ligeramente modificada en la del palacio de Charlottenburgo, del año siguiente. Obra de formato más bien grande (184 × 149 cm.), no tiene aparentemente la más mínima relación con su nombre, lo que exige una interpretación simbólica, que es, por otra parte, claramente legible. De los dos mitos sobre el nacimiento de Venus, Watteau eligió como Botticelli el de su surgimiento de la espuma del mar, cuando éste ha sido fecundado por la caída de la sangre de Urano, mutilado por su hijo Cronos. Venus surge sobre una concha ante la isla de Citerea, en el mar Jónico, y se va luego a vivir a Chipre, pero nada de esto figura, ni tan siquiera con una leve alusión, en el lienzo genial. Lo único que allí aparece es una fiesta galante, la primera de las fiestas galantes con las que Watteau instaurará en Francia un género nuevo, inspirado en una curiosa costumbre entonces en boga. Consistía ésta en que grupos de parejas de enamorados se reunían en Francia desde varios decenios antes de Watteau en los bosques y en otros parajes amenos y pasaban allí sus días de asueto tañendo sus instrumentos musicales y comiendo al aire libre. Se trataba, en suma, de una excursión, pero reservada para los enamorados correspondidos. No es algo que quepa, en su interpretación pictórica, comparar con una «Bacanal» como la de Ticiano o la de Rubens, ya que las parejas de Watteau, aunque con algunas actitudes maliciosas, no solían pasar de leves insinuaciones. Hay, no obstante, en Italia otros precedentes de las fiestas galantes de Watteau, que sus autores solían denominar fiestas o conciertos campestres. El veneciano Giorgione pintó uno de estos conciertos, que incluso en el modo de tratar las hojas de los árboles y en algún desnudo, visto casi de espaldas, se parece bastante a una de las fiestas galantes de Watteau, a la que éste le dio precisamente el nombre de «Fiesta campestre» y que es una de las pinturas más deliciosamente evocadoras de su etapa de plenitud.

Si las fiestas galantes no tienen nada que ver con el nacimiento de Venus: ¿Por qué el lienzo que inicia la serie se llama como se llama? La razón parece sencilla. Todas aquellas parejas deliciosas que pueblan la obra se han embarcado, en efecto, en búsqueda de una Citerea ideal, camino de un amor que no suele existir, pero que puede, en la pintura y en la imaginación del pintor, hallarse libre de toda espina y transcurrir en un ambiente de égloga garcilasiana, con una plenitud delicada de distinción, cortesía y encantamiento.

En la versión del embarque de 1717, se ve el mar al fondo y los personajes parecen dirigirse hacia la playa que se adivina, pero no existe un solo barco que justifique el título. En la versión de 1718 Watteau corrigió esa «anomalía» y, aunque en ella lo que se adivina es que debe haber un mar al fondo, se puede ver claramente el palo mayor de un barco con un gallardete en lo alto y unos deliciosos angelillos que se encaraman al mismo o vuelan a su alrededor o tensan las cuerdas. No todas las figuras se dirigen, por otra parte, hacia el mar, sino que algunas continúan la fiesta galante en actitudes cortesano-amorosas, luciendo sus suntuosos trajes de pinceladas largas y multitonalizadas, que contribuyen acertadamente a la voluptuosidad lujosa del conjunto. Los Gall hicieron notar con mucho acierto a propósito del sistema compositivo que empleó

Watteau en la versión del Louvre, de 1717, que toda la composición se organiza desde una sola diagonal que parte del ángulo superior izquierdo y termina (o viceversa) en el inferior derecho, tipo de composición que aunque resulte anómala en la pintura occidental, no deja de tener algunos antecedentes menos marcados, tales como la «Leda con el cisne», de Correggio, la «Caída de Faetón», de Rottenhamer, o el «Narciso», de Poussin.

En las culturas como la grecorromana, la occidental o la bizantino-ortodoxa, en las que se escribe de izquierda a derecha, los ojos se han acostumbrado a comenzar a ver los objetos desde su parte izquierda y, en los cuadros, a hacerlo desde el ángulo inferior en dirección al superior del lado derecho. Esto explica que una composición como la de la primera versión de «El embarque para Citerea», exija del espectador un mayor esfuerzo de atención que, unido al que le impone la asimetría, cromáticamente compensada, intensifica el efecto de la obra. Watteau no empleó tan marcadamente este recurso en la segunda versión, en la que la banderola del mástil sirve para crear una segunda diagonal que organiza así el cuadro sobre una cruz de San Andrés, sumamente flexible. La diagonal única que recordaron los Gall en la primera versión, no es, por otra parte, el único elemento compositivo de radical importancia. La manera como los personajes se ordena formando un arco —casi una especie de puente abombado— que se eleva en el centro del cuadro, hace que, desde dicho punto, en el que se halla de pie la pareja que centra la obra, descienda una media diagonal hasta el ángulo inferior izquierdo, con lo que la innovación de Watteau se convierte todavía en mucho más sutil, máxime si se piensa en el efecto compensador que, en lo alto del lado opuesto, ofrece la aglomeración de árboles de cromatismo menos cálido y más unido. Esta maestría compositiva no creo que tenga parangón en ninguna otra obra del siglo XVIII, excluidas, tal vez, algunas —no muchas— de Tiepolo y Goya, bastantes decenios más tarde.

Al mismo año del embarque pertenece «El indiferente». De esa misma fecha o uno o dos años posterior es «La gama del amor» y de una fecha incierta, no demasiado lejana de las anteriores, «El paso en falso». De 1719 son el «Gilles» y «El Mezzetin», inspiradas ambas en las actuaciones de los comediantes italianos. A comienzos del corto período debió pintar Watteau «La fiesta veneciana». A mediados del mismo, «Los Campos Elíseos». Finalmente, proeza asombrosa de un moribundo, pintó en 1720 su obra de mayor formato y más ambiciosa composición: «L'Enseigne de Gersaint», que no es ya una fiesta, sino el interior de una galería de arte con muchos cuadros en las paredes y unos cuantos empleados y compradores de ambos sexos. Son, en unión del embarque, sus obras más representativas posiblemente.

«El indiferente» hace honor a su título, pero es también un espécimen de hombre banal, presuntuoso y muy representativo de la frívola alta sociedad de la Francia dieciochesca. La economía de elementos con la que Watteau sugiere todo esto es impresionante. Todo está insinuado con una gama atemperadamente cálida y unos «frotados» tenues de color, que tienen algo de abstracción lírica. La luz y la distinción innegable del protagonista banal, contribuyen a la sensación de ambigüedad que produce esta obra, a imagen y semejanza del siglo en que fue pintada. Pertenece al Museo del Louvre.

En «La gama del amor», la composición perfecta sobre dos diagonales hace aplomada y serena la composición. Watteau sabía elegir en cada caso de manera infalible la composición más idónea y acertó como siempre. Más que un puro juego galante, es un cuadro con mucha ternura, amor «sensato» y espontánea afabilidad. La gama es tibia, más que cálida, y los rosas que tanto complacían a Faure, unidos a las actitudes tan dignas como naturales, contribuyen al encanto diferente que produce esta apaciguada pintura. Pertenece a la Galería Nacional, de Londres.

«El paso en falso» es una delicia, la gran delicia entre todas las insinuaciones maliciosas que con una discreción ambigua deja Watteau a mitad de camino entre él es y el no es. Tan parca en recursos como «El indiferente», sólo muestra una joven vista de espaldas, a la que un muchacho le ayuda a levantarse tras una caída, al mismo tiempo que la abraza respetuosamente para mejor sostenerla. Todo lo que pueda suceder luego debe imaginarlo el espectador. La armonía de los colores muy compuestos y la luz atardecida y unida hacen más propicio el momento. Todo sucede en un mundo de gracia y misterio, en el que el empaste es suave y el cuello esbelto de la jovencita digno del Parmesano. Pertenece al Museo del Louvre.

«Gilles» es un retrato de gran formato, pero los Gall están convencidos de que lo que pintó allí Watteau fue su autorretrato. El ambiente es el de la comedia italiana y el título está tomado de ella, pero no por eso se invalida la opinión de los Gall. La mirada fija, atónita, pero llena de vida interior, podría ser, en efecto, la de Watteau, captada aquí con una libertad mayor que en los antes recordados autorretratos. La sinfonía de blancos del personaje central, se armoniza perfectamente con el trasfondo de árboles y figuras recostadas que la realza. Pertenece al Museo del Louvre.

Al mismo grupo de obras —pero ésta es seguro que no es un autorretrato— pertenece la que representa al doctor Mezzetin, uno de los figurantes clásicos de la farsa. La factura es de una soltura limpia y larga. El personaje le da una serenata a una dama que se pierde en el fondo entre el follaje y que deja en el aire una palpitante interrogación. Pertenece al Museo Metropolitano, de Nueva York.

La «Fiesta veneciana» es, en mi opinión personal, una pintura inspirada en los cuadros vivos (les «tableaux vivants», tan de moda en aquellos años entre los clientes de la pintura de Watteau). El movimiento detenido de los personajes y la ordenación de los grupos así parece indicarlo. Es un cuadro en el que ese colorista extraordinario que era Watteau, alcanzó en los vestidos de algunas damas, deslumbrantes de blancos atravesados por resonancias marfileñas y grisáceas, una de sus cimas. La distinción y la cordialidad se hallan aquí en su punto exacto, pero le hubiera bastado con exagerar una pizca la primera, para haber caído en un principio de cursilería, cosa que en Watteau no sucedió jamás, ni tan siquiera en sus lienzos más exquisitos. Pertenece a la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo.

«Los Campos Elíseos» son, en cambio, una fiesta galante en el más arquetípico de sus sentidos. La dominante caliente se mezcla con colores densos y menos cálidos y el bosque en el que transcurre la fiesta parece envolverlo todo en una luz filtrada de crepúsculo vespertino. Extrañamente la mayoría de los personajes son femeninos y hay grupos de niños que parecen atender a las confidencias que intercambian sus madres. La sensualidad se halla más en los árboles que en los seres humanos y todo

adquiere así un clima transfiguradamente irreal, especialmente en los grupos de figuras minúsculas perdidas en el bosque o en uno de sus claros. Pertenece a la Colección Wallace, de Londres.

«L'Enseigne de Gersaint» (es decir, la muestra o el rótulo del conocido galerista para el que la pintó) es el cuadro más extenso (182 por 308 centímetros) y más ambicioso de todos los de Watteau. Dividido en dos partes de igual tamaño, representa en la del lado derecho a una pareja que contempla un cuadro oval que ha sido descolgado y a una dama que, sentada ante el mostrador, le hace una consulta a los dependientes, y en la del lado izquierdo un embalaje de cuadros, vigilado por la pareja que posiblemente los ha comprado. Las paredes se hallan atiborradas de cuadros pertenecientes a la escuela francesa del siglo anterior. La luz es más bien neutra, pero cae con intensidad sobre un par de vestidos femeninos y sobre la camisa de un dependiente, creando así unos contrastes que contribuyen a la organización del espacio y al equilibrio de los volúmenes. Como obra de género es extraordinaria y como anuncio no parece demasiado comprometido decir que es el mejor que jamás se haya pintado. Asombra pensar cómo este hombre a dos dedos de la muerte y corroído por su enfermedad, pudo encontrar fuerzas para pintar este cuadro tan ambicioso y con tantos problemas compositivos, cromáticos y lumínicos, admirablemente resueltos. La obra la terminó en noviembre o diciembre de 1720. A continuación se retiró ya sin fuerzas a Nogent, en donde murió el 18 de julio de 1721. El cura del pueblo, para el que, sacando fuerzas de flaqueza, había pintado una Crucifixión, le hizo un lavado de cerebro y lo convenció para que antes de morir quemase todos los cuadros con desnudos que conservaba en su poder. La obra recién comentada fue adquirida, igual que otras muchas de Watteau, por el gran Federico de Prusia, su primer copioso coleccionista, para el Palacio de Charlottenburgo.

Hacia 1680 perdió Madrid la capitalidad pictórica del mundo occidental, pero no fue heredada directamente por París. En aquella fecha todas las grandes escuelas europeas atravesaban un momento de agotamiento y en Francia se seguía creyendo que un pintor francés que no terminase su aprendizaje en Italia, no había completado suficientemente su formación. Watteau no sólo le dio un mentís a ese prejuicio, sino que a su muerte, gracias a él más que a ningún otro de sus colegas, era París la capital pictórica del mundo occidental y lo seguiría siendo hasta que poco después de la última gran guerra, fue heredada por Nueva York y Buenos Aires. A su progenie se debe que el siglo XVIII francés haya tenido hasta 1879 una pintura galante que podrá ser todo lo insustancial que se quiera, pero que en un Boucher o un Fragenard alcanzó una calidad, una exquisitez y una picardía que la hacen verdaderamente encantadora. Hubo además en Francia una fineza en el empleo del color y de la materia que fue igualada en otras latitudes por algunas personalidades aisladas, pero nunca, en el siglo XVIII, por ninguna de las escuelas nacionales, considerada cada una como un conjunto unitario. El sello inconfundible de la Escuela de París comenzó a crearse gracias a Watteau mucho antes de que se pudiese pensar que París era una de las pocas ciudades del mundo que podía tener una escuela propia, igual que la habían tenido Florencia, Venecia o Madrid. La escuela que Watteau hizo en parte posible, era más variada en su temática y más audaz en sus experiencias que todas las restantes del siglo que él



Watteau: «Comediantes italianos» (detalle).

inauguró con sus fiestas galantes. Fue, por tanto, uno de los pintores franceses que más influyó (posiblemente, el que más) en el futuro del arte de su país y su herencia perduró en ese refinamiento y ese buen hacer que fueron las notas más distintivas de la Escuela de París desde su formación real en fecha incierta, hasta su casi extinción entre 1945 y 1950.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
28002 MADRID.

Dos odas de Andreas Kalvos

Andreas Kalvos, lo mismo que Solomós —el primer poeta nacional de la Grecia moderna—, nace en la isla jónica de Zante en 1792 y muere en Louth, cerca de Londres, en 1869. Su padre abandona pronto a su mujer y en 1802 se establece en Liborno con Andreas y otro hijo más pequeño. La ausencia de la madre marca el carácter del poeta. Cuando más tarde la recordaba, lloraba. Dotado —y en cierto modo, a la vez, aquejado— de un temperamento hipersensible, está probado que las lágrimas fueron relativamente frecuentes en su vida. Como más tarde Kavafis en la colonia griega de Alejandría, Kalvos sigue en Italia las nuevas publicaciones griegas. A los veinte años conoce a su también paisano Fóscolo, quince años mayor que él —«el poeta irrepetible que supo agotar en cada poema una situación psicológica determinada», según Montale— y Kalvos decide ser poeta italiano. Se desentiende de la colonia griega, escribe poesía y prosa en italiano, entra en los círculos de Fóscolo, y en 1816 viaja con él como secretario por diversos países de Europa. El autor de *Los Sepulcros* —o sea Fóscolo, mi dulce y erudito lector— marca decisivamente su formación literaria. Clasicista como su maestro, aboga por un arte elevado, que se ocupará sólo de temas excelsos. La lengua literaria se alzará por encima de la lengua común. Incluso llega a desdeñar la lengua popular, que tanto estimaba Fóscolo. En Inglaterra el secretario no satisface en su oficio a su patrón y, tras diversas rencillas, los dos amigos rompen. En la misma Albión, y para consolar de paso su pobreza, se casa y tiene una niña. Ni su mujer ni su hija se adaptan a la situación y ambas mueren no más tarde de 1820. Cinco años antes había muerto su madre, a la que no había vuelto a ver desde la separación conyugal, y en 1812 se pierden las huellas del padre. Por esos años se rumorea que el poeta ha intentado suicidarse. «Arrogante, sombrío, irascible, serio, preocupado, listo para incomodarse; así lo describen testigos de su vida más tarde, y así lo conocemos por circunstancias de su vida. Vivía solo, vestía siempre de negro y pintaba de negro sus muebles. Hago notar que no tenía buena salud y que también sufría de los ojos», ha escrito Dimarás en su excelente *Historia de la literatura neogriega*.

Carbonario en la Italia de 1820, al año siguiente viaja a Suiza, donde en 1824 imprime su primer libro de poemas, diez odas amparadas bajo el título de *La Lira*. En 1826, y ya en París, publica otro tomo de diez odas. Es, junto con otro poema introductorio a *La Lira* y unas notas en verso, toda su producción griega. Todos sus escritos posteriores a 1826 son prosa y en italiano. En 1826 se da una vuelta por la Grecia continental que está viviendo la Guerra de Independencia (1821-1832) contra los turcos. En ese mismo año pasa a Corfú, donde vive hasta 1852. Se gana la vida como profesor particular y también da clases en la Academia Jónica. Convive casi veinticinco años con Solomós en la misma mínima ciudad sin la más leve huella de

contacto mutuo, y está probado que tenían amigos comunes. Hoy los dos mayores poetas griegos del XIX comparten la misma tumba por designio de las autoridades griegas. En 1852 Kalvos volvió a Inglaterra, donde murió en 1869. En 1960 Seferis, que está de embajador allí, se encarga del traslado de sus restos mortales a Grecia y le dedica al poeta unas páginas de su diario que comienzan así: *«Londres, viernes 18 de marzo.* Me he despertado a las siete de la mañana pensando en Kalvos. Mañana el avión de la compañía «Olimpia» traslada sus restos (y los de su mujer) a Atenas».

La poesía de Kalvos, escrita entre sus veintinueve y sus treinta y cuatro años, es la de un romántico ataviado de neoclásico. Y, como en el caso de tantos románticos, su carrera artística es breve. Se educa con Fóscolo en el neoclasicismo, mientras en la Europa que le toca vivir respira los aires del romanticismo, movimiento hacia el que se orienta tras la ruptura con su maestro. Fruto de esta conversión será una oda que escribe a la muerte de Byron. La Guerra de la Independencia convierte a Kalvos en poeta griego, cuando se había educado para ser poeta italiano. Se plantea el problema lingüístico del griego al escribir y lo resuelve de acuerdo con sus presupuestos neoclásicos, adoptando como base el griego coloquial, pero revistiéndolo con palabras y giros antiguos: recurre al vocabulario de los clásicos, hurga en glosarios, mezcla el griego más antiguo con formas de lakoiné, coloca el adjetivo sin artículo después del sustantivo a imitación de Homero. No pierde de vista a Píndaro. Pero perífrasis, carencia de contracciones, y demás utillaje arcaizante son la epidermis de su poesía. La base de su versificación es el decapentasílabo de la poesía popular, o sea el equivalente de nuestro alejandrino, que, como su nombre indica, en griego consta de quince sílabas. Para que adquiera un aire también vetusto, «Kalvos lo rompe en sus dos hemistiquios, los trabaja como autónomos, suprime la rima, y logra así un verso de aire antiguo, que recuerda también las complejidades métricas de la Italia clasicista, pero que a menudo revela su procedencia neogriega; no son raros los versos contiguos, que escritos en una línea formen decapentasílabos normales», ha escrito Dimarás a quien con tanto amor estoy saqueando.

El encanto —y la solidez— de Kalvos radica en su capacidad de albergar contradicciones que logran convivir con suficiente armonía. Romántico por biografía y atmósfera en la que está inserto, sumido en lágrimas, ruinas y tormentas, contra sí mismo se entrega a cantar las hazañas de un pueblo que rompe las cadenas de la opresión turca y que comienza a nacer a la luz de la libertad. En esta poesía, formalmente de un ascetismo rígido y frígido, se oyen los ecos de los versos de Young, uno de los cimientos del romanticismo. El poeta trabajará sobre la base del desgarro entre las nubes de su vida y el sol de su pueblo, para decirlo con lenguaje romántico. Por esta poesía, tallada con la contundencia racional de un silogismo, corre también el aire fresco del exceso, del arrebato, del deseo exaltado y en alguna ocasión hasta nos nace cómplices de su malicia:

«Herido por injuria
de bocas griegas
si quieres vengarte,
la mejor venganza
es la simpatía.»

La estrofa de Kalvos se compone de cuatro heptasílabos y un quinto verso pentasílabo. Por la brevedad del verso cada palabra queda realzada y logra imponerse con fuerza a nuestra conciencia. La abundancia de perífrasis y las frecuentes alusiones mitológicas exigen paciencia para gozar esta poesía. Para Kalvos, como para Lezama el exceso, el énfasis es algo natural que, como en la altisonante oda *A la muerte,* no excluye la expresión de la ternura. Esta poesía de hondo sustrato liberal y afán auténtico de renovación tenía bien asimilada la tradición, pero no pudo liberarse del corsé neoclásico y no logró cuajar en un arte nuevo. Encerrada esta poesía en un callejón sin salida, las nuevas generaciones no podían seguir esta vía condenada. Se necesitaba el triunfo del movimiento demótico y la voz de Palamás que en sus *Yambos y anapestos* se iba a ocupar de investigaciones métricas análogas a las de Kalvos para situar en su puesto justo al autor de las *Odas.* «Aquello, sin embargo, que no logró Kalvos lo llevó a cabo Solomós: la síntesis esencial de los elementos de la tradición en un nuevo arte». Tenía que ser así. Grecia es fundamentalmente solar y Kalvos era, como indirectamente se nos revela en estos versos:

Desde el cielo,
donde las nubes
de alas negras bogan,
su aterida plata
lanza la luna.

Oda primera

EL PATRIOTA

I

Oh patria queridísima,
isla maravillosa,
Zákinthos, tú me diste
el aliento, y los dones áureos
de Apolo.

2

Y tú acepta el himno.
Los Inmortales odian
el alma, y truenan
sobre las cabezas
de los ingratos.

3

Yo nunca te olvidé,
jamás. —Y me arrojó el destino
lejos de ti; del siglo
veinte años me vieron
en pueblos extranjeros.

4

Pero feliz o desdichado,
cuando la luz enriquecía
los montes y las olas,
ante mis ojos
siempre te tenía.

5

Tú, cuando las celestes
rosas cubre la noche
con su peplo oscurísimo,
tú eres la alegría
única de mis sueños.

6

El sol en la Ausonía,
tierra feliz, iluminó
alguna vez mis pasos.
Allí el aire puro
siempre ríe.

7

Allí el pueblo fue feliz,
y las muchachas del Parnaso
allí danzan, y la hoja de Baco
su lira allí
corona.

8

Salvajes, en tropeles corren
las aguas de la mar,
y se lanzan, se quiebran
violentas en las rocas
albionas.

9

Vacía en las orillas
del renombrado Támesis
gloria, poderío
y riquezas sin cuento
el cuerno de Amaltea.

10

Allí el soplo eolio
me condujo. Los rayos luminosos
de la dulce dulcísima
libertad me nutrieron,
curáronme.

11

Y admiré tus templos,
ciudad sagrada
de los Celtas. ¿Qué Afrodita del logos,
qué Venus del espíritu
te falta?

12

Salve Ausonía, y salve
tú Albión, salve
París glorioso:
mi única dueña
es la bella Zákinthos.

13

De Zákinthos los bosques
y los montes umbríos
escuchaban en tiempos el sonido
de los divinos arcos plateados
de Artemis.

14

Y los pastores
veneran hoy los árboles
y los frescos chortales.
Allí vagan aún
las Nereidas.

15

Las ondas jonias las primeras
le besaron el cuerpo,
y los Céfiros jonios
acariciaron los primeros
el seno de Afrodita.

Oda décima

EL OCEANO

1

Tierra mimada por los dioses,
Grecia, madre de héroes,
mi amada y dulce patria,
noche de esclavitud te tiene envuelta,
noche de siglos.

2

Así en el caos inconmesurable
de los desiertos siderales,
el érebos nocturno
desplegó los inmensos
estandartes fúnebres.

3

Y en la profunda oscuridad,
en el espacio sin orillas,
la luz de las estrellas
afligida se mueve
despacísimo.

4

Ya han desaparecido las ciudades,
se esfumaron los bosques,
la mar y las montañas
duermen: cesa la gresca
de los seres vivos.

5

Allá en los reinos del espanto toda
la naturaleza se asemeja
a la muerte; de allí
no llega nunca el son
de himnos o lamentos.

6

Y he aquí que ya las horas abren
las rejas matinales de las cuadras
felices, y ya salen
los caballos del Sol
infatigables.

7

Los cascos de oro, en llamas,
en sus lides incendian
los caminos del aire;
las fulgurantes crines
iluminan los cielos.

8

En el seno escarchado de la tierra
abre ahora las flores
la alborada: y saltan a la vista
las obras de los hombres
que se afanan.

9

Y los fragantes labios
del día besan
la frente sosegada
de la tierra: huyen
sueños, tinieblas,

10

El reposo, el silencio; y de nuevo
los rebaños y liras
llenan de gresca
el mar, los campos, las ciudades
y el aire.

11

El gran león
avanza hacia la boca
de la cueva, y bramando
sacude su terrible cuello,
su melena erizada.

12

El águila abandona
los cantiles más hondos;
las alas van hiriendo
las nubes, su fragor
rasga el Olimpo.

13

Ha abatido a Grecia
noche de muchos siglos,
noche de larga esclavitud,
oprobio humano o voluntad
de dioses inmortales.

14

El país entonces parecía
templo arruinado,
en que los salmos ya no suenan,
donde las hojas de la yedra duermen
ya sin temblores.

15

Como sobre la mar
inmensa de los sueños
pocas almas de muertos
ya desesperanzadas pasan
sin violencia,

16

Así desde los árboles
del Athos, hasta las rocas
de Kithera, haciendo rodar
su carro lento,
que atraviesa el cielo,

17

Latriforme Hecate
oteaba las naves,
que bogaban el golfo del Egeo
sin gloria, fugitivas,
dispersas.

18

Tú entonces, oh resplandeciente
hija de Zeus, único consuelo
del mundo, te acordaste
de mi tierra,
oh Libertad.

19

Vino la diosa. Descendió
a las ínclitas
costas de Chíos; de pie
abrió sus manos, y llorando
dice estas palabras:

20

Océano, padre de las danzas
inmortales, oye
mi voz y cumple
el gran deseo
de mi alma.

21

Trono glorioso yo tenía
en Grecia y hay tiempo
que tiranos lo ocupan,
hoy tú préstame ayuda,
dame mi trono.

22

Cuando abandono
a los necios mortales,
en tus brazos paternales me acoges:
en tu amor se cifra
toda mi esperanza.

23

Habló: y al punto se esfumó
por cima las corrientes
del Océano, iluminando
sus espaldas húmedas y divinas,
tempranero fulgor.

24

Relampaguean
las olas como el cielo, y sin nubes,
el sol brilla sereno y muestra
las numerosas islas
del Egeo.

25

Atiende ahora: como viento
vehemente en los bosques,
el grito de victoria se alza;
oye los repetidos ¡salve!
de los nautas.

26

Rasgada por mil proas
la mar se abre en espumas,
y libres se despliegan
las hélices aladas
en el aire.

27

Tal sobre el lago
vuelan matinales
las bandadas de abejas,
cuando la primavera exhala
su hálito dulce.

28

Así sobre la arena
van los leones
buscando los rebaños,
cuando sienten
la fiebre de sus garras.

29

Así, si oyen
el brío de sus alas
las águilas altivas
desprecian el estruendo
de los truenos.

30

Amadas criaturas
del Océano, nobles
y legítimos hijos
de Grecia, adalides
de la Libertad.

31

Alegraos vosotros
gloria de los maravillosos
escollos (Psarás, Hidra,
Espetsía) donde nunca
ancló el miedo al peligro.

32

¡Buena suerte! —Atacad
las naves congregadas,
valientes: dispersad
su flota, incendiad
la escuadra de los bárbaros.

33

Despreciad la cobarde
turba de enemigos:
siempre el triunfo corona
las sienes de quien corre
peligros por su patria.

34

¡Oh mano celeste!
te veo gobernando
los terribles timones,
y he ahí cómo vuelan
las proas de los héroes.

35

Baten y hacen chocar
los castillos marinos de enemigos
sin cuentos: marineros,
esquifes, velas, mástiles la llama los devora.

36

Y traga el mar
los pecios; encumbra,
lira, la victoria: si se ensalza
a los héroes, la divinidad
ama los himnos.

37

Otomano soberbio,
¿dónde estás? trae, necio,
nueva escuadra y congrégala:
nuevo laurel quieren los griegos
arrancarte.

ANDREAS KALVOS

Nota y traducción:
RAMÓN IRIGOYEN
Mañueta, 3, 3.º
31001 PAMPLONA

Orwell: la muerte del buen salvaje

Para Covadonga, Mónica y Luis

La tortura había dado forma absoluta a su soledad. Los demás hasta en eso se diferenciaban: eran capaces de andar sobre sus pies.

LEONARDO SCIASCIA

Si nos correspondiera enumerar los rasgos que definen al buen salvaje, con independencia de los escritos dedicados al tema por Jean-Jacques Rousseau —verdadero artífice de la expresión— descubriríamos con sorpresa que el retrato del héroe filosófico ha variado de forma notoria con el transcurso de algunas décadas. El tiempo ha ampliado una noción teórica que compaginaba en su seno connotaciones antropológicas y políticas, para cristalizar en la referencia expresiva que opone el universo de las víctimas al universo de los verdugos. Podría contestarse, sin embargo, que este proceso se verifica desde un juego terminológico que emplea conceptos abstractos, incluso irreales, para desembocar en una relación prosaica de rasgos e indicios que envuelven la vida cotidiana del individuo. El buen salvaje no designa ya una referencia previa a la civilización en que nos hallamos, una referencia perdida en las fronteras de la memoria histórica. Por el contrario, representa la estampa de una ilusión contrapuesta al tiempo, sumida en un ambiente social determinado, se enriquece de una cierta ensoñación mística o lírica y, por extensión, simboliza un conflicto en el que predominan valores que contribuyen a la negación de la libertad humana, tanto en un sentido individual como en el colectivo.

No sería exagerado, en consecuencia, concebir al buen salvaje que sucede al mito roussoniano —sinónimo del *hombre en rebeldía* que plantea la prosa de Albert Camus en las postrimerías del existencialismo europeo— como un superviviente acorralado en su refugio, como un individuo que no ha sido pervertido y aún mantiene un diálogo con su conciencia. Su aprendizaje se ha realizado bajo el signo de la obediencia y de la disciplina: la sociedad en que se han desenvuelto sus pasos aparecía enfrentada por principio a la naturaleza, a través de sutiles u ordinarios mecanismos coercitivos que limitaban o doblegaban todo intento exploratorio que apuntara al otro lado de los límites convencionales de la cultura o de la moral. Además debe considerarse que el ideal de la sociedad moderna se fundamenta en una recia cohesión de sus elementos tradicionales frente a hipotéticos agentes disgregadores que acechan de modo permanente con el pretexto de la espontaneidad, la crítica, la protesta o el individualismo, en el nacimiento de un siglo.

Estas explicaciones despiertan hoy en nosotros una sonrisa apesadumbrada. Pero

lo indiscutible es que argumentos de esta índole entran en crisis cuando se manifiestan con toda su crudeza en un escenario distinto de aquel para el que fuesen diseñados.

Un caso concreto de este enfrentamiento lo encarna la actitud contestataria que ilumina los años de formación de Eric Blair, que adoptaría con el tiempo el nombre de *George Orwell* como instrumento de identificación literaria. Gracias a Jean Lacouture [1] podemos reconstruir, desde sus orígenes, el debate personal que implica para el joven Eric Arthur Blair experimentar, como miembro de la policía británica en Birmania, los últimos suspiros del viejo concepto colonial impuesto a un pueblo comprometido con sus costumbres e impulsado por las circunstancias a una permanente transgresión del orden establecido. De la misma forma lo señala Orwell en uno de sus primeros libros, *Días de Birmania,* claramente autobiográfico.

Eric Blair, nacido en Motihari (Bengala), en junio de 1903, hijo de Charles, un funcionario imperial destinado en India, y de Ida, dama de origen francés, perteneciente a la burguesía ilustrada, suma en la frontera de los veintisiete años una renuncia más a las que salpicaban su breve trayectoria. Largos paseos y travesuras múltiples, fútbol y francés en Eton. Y por la imposibilidad de entrar en Oxford con bagaje tan desconcertante, unas pruebas administrativas le depositan en Birmania como funcionario policial.

Su última renuncia, Oxford por Birmania, nos presenta al escritor en ciernes. El policía que lee y relee los libros de Butler, Shaw y Swift, que se impregna del espíritu reposado del budismo y que se muestra descontento con sus deberes profesionales, prepara una sorpresa. Se despide del imperio y viaja a Londres, desde donde saltará —tras un breve intervalo— al continente. Se detendrá en París, donde su vocación, siendo adolescente, aparece definida con energía.

Este período de la vida de Orwell permanecerá en la sombra. En pocas ocasiones se alude a la tenacidad con que afronta la literatura. Se sabe que pasa muchas horas al día escribiendo, que tienta la suerte del artículo periodístico, que emprende proyectos literarios íntimos que alterna con el vagabundeo. Apenas se relaciona con las figuras reconocidas que se encuentran en París y podrían darle consejos. *¿Primum vivere...?* En cualquier caso, lo cierto es que su vivencia nómada tiene como consecuencia su primera obra, que discurre entre el relato viajero y el reportaje, compensando la carga autobiográfica de *Sin blanca en París y Londres,* libro en el que ha de resaltarse el esfuerzo del autor por coordinar las abundantes referencias a personajes y paisajes ínsitos en los ambientes menos representativos y recomendables de dos capitales míticas, trascendiendo la aventura, que hubiera restado a las páginas calor y la curiosidad que Orwell despierta al realizar su trabajo, precisando los detalles y manteniendo las distancias con sus oscuros protagonistas.

La aparición de *Sin blanca...* no produce entusiasmos destacables. Pero es indispensable reseñar este primer paso del escritor. La búsqueda de rigor del primer título orwelliano persistirá como un dato constante en el conjunto de una producción en la que sobrevendrán bruscos cambios. Acaso porque no podamos considerar esa

---

[1] JEAN LACOUTURE: «Retrato de George Orwell». En *El País Semanal.* Madrid. 25 diciembre de 1983. Págs. 11-14.

permeabilidad hacia las circunstancias procedentes del entorno como una cualidad propiamente literaria. Con Arthur Koestler, amigo de Orwell, habrá que indicar que la honestidad señala, junto a la frescura del tono, una de las virtudes constantes del ex policía. Y puede añadirse que ese rasgo, propio de una evolución (que no se resume en tomar el nombre de un riachuelo, tal como repiten los biógrafos, sino en el abandono de una ruta muerta, cual es la predeterminada por su familia, que ciñe su esperanza a la figura del joven Eric actuando como funcionario...), se traduce en obras posteriores en algo similar a una técnica, correlativa a la exigencia íntima de claridad o al rechazo de los prejuicios como actitud para asomarse al entorno.

Cuando se reprocha a Orwell su testimonialismo austero, desprovisto de valoraciones o propuestas, se confunde —sus novelas lo desmienten con una concisión admirable— una postura personal con un género literario. En *Sin blanca...*, la fidelidad con que el escritor reproduce las imágenes conocidas no responde a un realismo social. Orwell se afirma, incluso sin haber adquirido aún el timbre característico del hombre o artista maduro imbuido de sus indagaciones pasadas y recientes, al expresar meticulosamente los aspectos significativos de formas de vida poco ortodoxas. Ante la realidad que él ha conocido no interpone ningún elemento extraño. Informa y participa, equidistante del periodista viajero y del escritor que liga en el desarrollo de su relato impresiones que se confunden con seres análogos a personajes.

Hasta ese momento, Eric Blair ha quemado etapas. Se comporta como un escritor indeciso. Tiene treinta años y su prosa parece interesada en subrayar que es preciso enunciar consecuencias morales de acontecimientos en los que subyacen injusticias políticas, susceptibles de ser interpretadas como productos del azar, casualidades anecdóticas carentes de representatividad o excepciones inevitables que como tales deben ser aceptadas.

Las obras que siguen al homenaje personal de los años que forjan la personalidad orwelliana —existe aún una falta de compenetración entre el ser humano y lo que podría entenderse como el personaje idealizado que asimila todo aquello que le proporciona el entorno— confirmarán que la intuición del escritor, aunque inmadura, no era apresurada ni errónea.

La experiencia española

Cuando pienso en la antigüedad, lo que más me espanta es que aquellos centenares de millones de esclavos en cuyas espaldas se apoyó la civilización, generación tras generación, no han dejado tras ellos documentos históricos. Ni siquiera sabemos sus nombres.

GEORGE ORWELL

Desde la plasmación de un universo picaresco en el que vislumbramos los rasgos menos hermosos y ejemplares de una época, Eric Blair se traslada —ya como George Orwell— al campo del periodismo político. En esta ocasión no se trata de una búsqueda humana, sino de la corroboración que aportan los hechos... en un mismo escenario. El editor Víctor Gollancz encarga a Orwell una serie de informes sobre el

mundo minero en un momento de tensión laboral. Orwell realiza su trabajo aprovechando estas circunstancias, que describirá minuciosamente en el ensayo *El camino a Wigar Pier*. La aparición del libro hará de Orwell un escritor político conocido.

Protestas obreras, huelgas, condiciones de habitabilidad de los hogares donde se hacinan los mineros y sus familias, y las repercusiones sociales, ideológicas y humanas que el periodista combina en su obra para ofrecer la impresión directa de lo cotidiano y de lo excepcional en un solo cuadro reflexivo, constituyen los elementos visibles del análisis. Se ha reprochado en este sentido el desapego de Orwell respecto a sus retratos, una suerte de distanciamiento aséptico: en su libro apenas hallamos otro juicio que la desaprobación implícita; un enfrentamiento lúcido con esa realidad sirve de punto de partida para lo que aparece como descriptivismo elemental; el testigo aspira a ser ecuánime al volcar en su ensayo lo que ha conocido en su viaje al norte del país, consiguiendo que en este proceso no intervengan intermediarios.

Es así que Orwell se plantea con una efectiva naturalidad que sus opiniones particulares no sirvan como distorsionantes en la caracterización de un conflicto real. Todo esto posee especial importancia en cuanto que Orwell fija en este ámbito el fundamento material de su adscripción al socialismo.

Con el tiempo podrá apreciarse que Orwell entiende el socialismo como un compromiso esencial del individuo, como la configuración de una actitud de esperanza y rebeldía frente al pesimismo y al pragmatismo que definen la política británica en un orden histórico. Porque Orwell jamás renunciará a su peculiar individualismo. De ahí que no quepa considerar la publicación de *El camino a Wigar Pier* como un texto propagandístico determinado por la simpatía que durante una etapa concreta vincula al escritor con el *Independent Labour Party,* facción del laborismo que mantiene posiciones izquierdistas, sino como un reflejo, desprovisto de concesiones melodramáticas, de la situación de un amplio sector de la clase obrera inglesa.

Apreciamos, por tanto, a Orwell en tres planos: el periodista que no reprime en el ejercicio de su trabajo la manifestación de sus convicciones profundas, aunque sin por ello forzar el lenguaje conciso y enunciativo que impone el reportaje; el analista de un fenómeno social moderno, reciente, que arrostra con paciencia y humildad el riesgo de la equivocación política al conjugar las enseñanzas que le depara la realidad con una opción específica —que por el momento solamente puede calificarse de *ideológica—,* en cuanto réplica implícita a una situación de arbitrariedad colectiva, y por último al narrador inconformista que en algunos pasajes de su obra se pliega a las tentaciones de la nostalgia con el fin de asentar sus raíces con unas circunstancias que contempla como un extraño, incluso cuando puede argumentarse que las asimila desde la solidaridad, un término extraño para su tiempo.

Sin embargo, en ningún momento vislumbramos a un personaje inclinado al ejercicio de la teorización sino al observador implacable con las medidas de los cuartuchos, los hábitos higiénicos y los ritmos laborales de una población que parece desterrada de los beneficios del mundo moderno. En su objetividad, Orwell atenúa la violencia que segregan los hechos, a diferencia de autores como Balzac o Zola, que la recreaban en sus novelas como un mensaje implícito y una garantía de realismo. Orwell demuestra en la práctica que la marginación no debe estimarse como un hecho

aislado en un medio donde abusos y contradicciones implican una regla general y corriente. Hasta cierto punto sigue defendiendo esa parcela de su biografía marcada por el signo de la marginalidad. La diferencia entre las costumbres del viajero sin blanca que recorre ciudades legendarias dejándose empujar por un ánimo aventurero o singularmente curioso, respecto a las exigencias de oficio que se impone a sí mismo el reportero enviado como corresponsal a cumplir con una labor informativa, estriba en un matiz trascendental: si vagabundos y mendigos han transformado su existencia en efecto de un acto de voluntad a la sombra de París o Londres, los mineros carecen de una mínima capacidad de elección para convertir su drama en una actitud propia, y en absoluta emancipatoria.

En esto consiste lo que Orwell denomina, con añoranza hacia sus años de infancia, *lo infrahumano,* desmenuzándolo con pulcritud y precisión en el seno de *El camino a Wigar Pier;* allí condensa Orwell lo que de aniquilador y formativo aprecia como testigo en la existencia de los seres desposeídos de las ventajas de la civilización; el debate perpetuo entre el individuo atado a unas condiciones impuestas y el ser humano posible en una sociedad equitativa, distinta a la que ha muerto en Birmania o en China, y asimismo *posible.*

Replicando a los estudios de Alain Besançon [2] sobre este período de la obra de Orwell, cabría preguntarse si esa indignación que el profesor universitario parisino echa de menos en la actitud del escritor político hubiera contribuido a perfilar el retrato de las situaciones que nos ocupan o si, en cambio, el apasionamiento —de haberlo empleado Orwell en su obra— no habría ayudado a tergiversar los hechos recogidos en el libro. Orwell adopta una entonación pacífica y regular, diríase razonable, para centrarse en lo fundamental: la injusticia como un lujo casi coherente en una sociedad moderna y en desarrollo.

Todo ello cobra relevancia en cuanto que Orwell, acaso por sus relaciones profundas con una tradición intelectual de independencia, de la que ha tomado sobre todo el culto irreductible a la libertad —devoción expresada con honestidad, alejada de giros ambiguos y de formalismos amanerados en la exageración—, no preconiza un ideal utópico más allá del que se sugiere en la búsqueda del ser humano libre. Hubiera sido comprensible un proceder contrario, si tenemos presente que Orwell se siente identificado con una facción muy activa del laborismo inglés, que propugna un cambio radical de la sociedad en la esfera ideológica del marxismo. Lo cierto es que no ocurre así, y tampoco puede sostenerse que el relativo parentesco de las alegorías literarias de Orwell con una estética apocalíptica guíe el entendimiento fuera de todo aquello que conforma la identidad del ser humano. Para Orwell, esta identidad podría resumirse en una capacidad consciente de voluntad, de discriminación o rechazo frente a diversas posibilidades.

Orwell se aleja de la especulación como de los proyectos impracticables para una sociedad que se halla necesitada de claridad, conducta que desvela una actitud visceral, casi íntima en el escritor antes que una obediencia mecánica a unos postulados

---

[2] ALAIN BESANÇON: «1984: Orwell y nosotros». En *Revista de Occidente,* extraordinario IX, núms. 33-34, febrero-marzo 1984. Págs. 65-78.

políticos o doctrinales. Orwell no es un doctrinario, ni acaso un militante, aunque en ningún caso ignora lo que se desprende de adoptar una postura semejante. Y se encuentra sumergido en un tiempo de feroces convulsiones de dimensión internacional: la consolidación del régimen soviético en Rusia; la conquista del Estado por los seguidores de Adolfo Hitler en Alemania, y la difusión por el resto de Europa de las doctrinas de naturaleza o inspiración fascista.

De otro lado, en la vida de Orwell se produce un serio contraste. El escritor que objetiva o enfría en rigurosas descripciones el apasionamiento que genera en su sensibilidad la contemplación del infortunio de las clases bajas, el desmoronamiento de los conceptos políticos, culturales y morales del imperio victoriano y que observa prudenciales distancias respecto a los criterios que consagran en sociedad al intelectual militante y obediente, contrae matrimonio con Eileen O'Shaugnessy, una irlandesa socialista. Poco después de su matrimonio, se produce en España el levantamiento contra la II República que da comienzo a una guerra civil.

La participación en esta contienda será crucial para George Orwell, y acaso el origen auténtico de su labor novelística. A pesar de su condición de casado y de intelectual, cuya firma aparece con frecuencia en periódicos y revistas, Orwell marcha a España a luchar.

Como señala acertadamente Ian Angus, introductor, anotador y comentarista de las cartas y artículos periodísticos de Orwell pertenecientes a este período, el escritor recién casado se dirige a tierra española cuando acaba de entregar al editor Leonard Moore el manuscrito corregido de *El camino...*, lo que sucede poco después de la navidad de 1936. Mediante las gestiones que realiza el *Independent Labour Party* en lo referente al envío de ayudas y voluntarios a las filas de las agrupaciones políticas revolucionarias que se aprestan a la defensa de la República amenazada, Orwell llega a Barcelona el 30 de diciembre del mismo año. Su unidad se integra en las milicias del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), que encabeza un intelectual de origen obrero que fuera durante algunos años secretario y traductor de León Trotski, Andreu Nin, joven que se ha distanciado de las posturas de su maestro a pesar de mantener sus críticas hacia las organizaciones de filiación comunista que permanecen sometidas a la disciplina soviética.

Tal vez sea conveniente recalcar en este punto que Orwell desconoce los pormenores de los enfrentamientos políticos que radicaliza la guerra civil en el seno del comunismo. No es una lucha teórica, y ni acaso estratégica. Se trata, en verdad, de una encarnizada guerra propiciada por Stalin, a efectos de eliminar fuera de la gran patria socialista rusa cualquier brote de oposición a su labor y a su mando. Tampoco dispone Orwell de mucho tiempo para informarse de los antecedentes de este conflicto sordo e intestino. En enero de 1937, es destinado con su destacamento al frente de Aragón; los voluntarios ingleses se encuentran ya integrados en las milicias poumistas, que comienzan a divulgar consignas revolucionarias que cifran en la victoria de la revolución el único camino viable para la consecución de la victoria militar en la contienda. Las fuerzas revolucionarias que prestan su apoyo a la causa republicana defienden un principio, antes que un régimen político que en su corta historia se ha destacado por la dureza con que reprimía y obstaculizaba las pretensiones de partidos

y sindicatos obreristas. Sólo el Partido Comunista de España constituye una excepción en este ámbito, donde se encuentran todas las organizaciones revolucionarias que no han tenido la oportunidad de formar parte del Gobierno. El Frente Popular que ganara las elecciones en España el año antes queda disgregado: en tanto el Partido Socialista y el Comunista se inclinan por ganar la guerra a toda costa, los anarcosindicalistas de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), controlada por los líderes de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), vanguardia que propugna la acción armada para establecer la revolución social, y los poumistas, sostienen la urgencia de efectuar cambios democráticos que desemboquen inmediatamente en la conquista del Estado por la clase obrera. Orwell conocerá este choque frontal en abril. Aprovechando un permiso en Barcelona, pretende alistarse en la Brigada Internacional que se encamina por aquellos días al frente de Madrid. Pero no lo consigue. Y asiste a la feroz persecución que desencadenan los comunistas ligados a las órdenes de la Komintern contra anarquistas y poumistas, en Barcelona, durante aquellos meses.

El propio George Orwell ha de ocultarse en Barcelona, a la espera de una oportunidad para escapar de la ciudad y cruzar la frontera sin caer en las redadas que desarrollan los stalinistas, en tanto la propaganda reitera que se trata de una operación destinada a desenmascarar a Andreu Nin y sus seguidores, calificados como traidores y espías al servicio de la Alemania hitleriana; todos estos argumentos, que se alimentaron incluso cuando la contienda había concluido, han sido repudiados por los historiadores... algunos años después.

La situación de Orwell respecto a sus compatriotas, y en particular respecto a los intelectuales, se hace muy comprometida. En ese clima de tensión que ha sido anegado por la violencia y la sangre —Andreu Nin sería asesinado como muchos de sus compañeros, luego de largas sesiones de tortura—, Orwell no es aceptado como un superviviente, sino como un sospechoso. Y como tal, sus explicaciones provocan incidentes y litigios dentro de la élite de escritores convertidos en militantes políticos, y alcanzan una repercusión muy restringida. Cuando se le permite intervenir, lo que no sucede a menudo.

Puede situarse aquí el origen del aislamiento literario de George Orwell en relación a los autores de su época, que paradójicamente impulsa a Orwell a reafirmarse en su objetividad analítica a la vez que le impulsa a la creación de ficciones literarias. Frutos de la primera, títulos como *Homenaje a Cataluña* o *El león y el unicornio;* en consecuencia con la segunda, *¡Venciste, Rosemary!* [3], *Subir a por aire*, *Rebelión en la granja* y *1984*, libros cuyo rasgo unificador radica en la honestidad con que el escritor consuma una semblanza de los conflictos que le implican tanto en un aspecto personal como en el social. El propio Orwell no es ajeno a numerosas críticas que forman parte de las rebeliones interiores que definen a sus personajes cuando se enfrentan a la adversidad, a su condición.

---

[3] Este es el título de la traducción española (Ed. Destino, mayo 1981) de la novela de George Orwell *Keep the Aspidistra Flying*, que se corresponde con la traducción literal: *Mantén en alto la aspidistra*. En esta obra, la aspidistra representa un símbolo para Gordon Comstock, su protagonista central. La aspidistra, planta de salón muy común en los hogares británicos, no tiene predicamento en España.

Se ha establecido por parte de los estudiosos una estrecha unidad entre dos textos de Orwell separados por un breve período de tiempo: *Homenaje a Cataluña* y *El león y el unicornio*. Orwell comienza la redacción de *Homenaje...* mientras permanece aún en España, aunque continuará este trabajo con otras ambiciones al escapar de la persecución stalinista y *horrorizarse* al tener noticia de las versiones que circulan en Gran Bretaña en relación a los disturbios de mayo de 1937 en Barcelona, y a la evolución política que se registra en el bando de la República española.

En un principio, Orwell pretendía una crónica de su experiencia como combatiente. Los acontecimientos modificaron esta pretensión. Y la sorpresa original sobre la que Orwell deseaba profundizar literariamente se transmuta en un alegato de defensa de sus compañeros martirizados, a los que se injuria en el resto de Europa, aunque respaldado en cuanto reivindicación por una sólida descripción de los hechos que él vivió ligada a una meditación crítica donde se mezcla la eficacia con la pasión. Como alegato, defensa y reivindicación, el libro fue rechazado por Gollancz, y aunque fue publicado apenas llegó al público. En 1940, Orwell publica *El león y el unicornio,* donde insiste —sin otra referencia inmediata que el estallido de la Segunda Guerra Mundial— en su idea de alcanzar un socialismo democrático que oponer a las diferentes tendencias de socialismo autoritario que tratan de conquistar a Europa. Es el momento, reitera Orwell en un tono que comunica convicción, y sobre ello el temor de que se repitan fenómenos como los que arrinconaron a los llamados trotskistas españoles.

Numerosos críticos han simplificado las opiniones del escritor con tesis que sitúan a Orwell en la morada de la ingenuidad política. No obstante, lo que en realidad debe llamar nuestra atención ha sido estimado o conceptuado de un modo superficial. Orwell relata su experiencia del autoritarismo en un homenaje que sólo puede ser valorado como ecuánime, sincero y honrado, incluso con el bando franquista, contra el que luchó en Aragón y Cataluña. Orwell refiere asimismo una especie de «conversión» íntima: del idealista que conduce sus impulsos rebeldes y juveniles a la acción, justificándose para sus adentros con el recurso ideológico del socialismo, pasa a desempeñar —por voluntad propia o forzado por las circunstancias del aislamiento intelectual y espiritual ya reseñado— el papel de centinela de una tradición liberal que él traduce a sensato libertarismo. En este punto radica otro de los motivos para repudiar sin fundamento las impresiones orwellianas. A pesar de su fijación «romántica» con las desventuras de sus camaradas poumistas —que son las suyas, trasladadas a un contexto distinto—, Orwell acaba por adherirse en cuerpo y alma al fantasma anárquico y vencido que identifica guerra y revolución, postura que no debe interpretarse a la ligera. En la mayoría de los autores que hablaron contra la guerra y el belicismo después de sufrirlos en su carne se reconoce esta misma creencia, que brota en último extremo como un arranque clarividente, orillando lo poético. Remarque sentenció en *Sin novedad en el frente* que si no llegaba la paz a las trincheras donde se amontonaban los cadáveres destrozados de la juventud del continente, llegaría una revolución. Una revolución que vendría determinada por la locura y el sufrimiento, y que se desarrollaría como una venganza o una pesadilla. Orwell comprende que el ensayo político, militar y humano —o inhumano— acaecido en la

guerra civil española guarda afinidades evidentes con la contienda que tiene su escenario principal en Europa, a principios de 1940. La lucha por el poder en una dimensión internacional o mundial se halla encubierta por la controversia entre dos conceptos ideológicos, que cristaliza en una pugna: la afirmación de la democracia cuando parece débil y agonizante, de un lado, y de otro, el paso firme de los autoritarismos en auge. Como a los revolucionarios españoles de 1937, a Orwell le parece básico defender un principio social de entendimiento, que —así lo señala en *El león y el unicornio*— conduce al posibilismo del socialismo democrático. Pero a Orwell no le resulta una cuestión despreciable en esta tesitura abordar la forma en que los argumentos de la fuerza cobran adeptos en los círculos intelectuales. Percibe una alineación de escritores y artistas respecto a los modelos consagrados por la burocracia soviética y una comunicación enloquecedora entre la propaganda política y las actitudes literarias; darse cuenta de ello no le impulsa a expresar solamente sus sentimientos; su horror no ciega su capacidad para discernir o adivinar las consecuencias de los comportamientos ilustrados en la cultura. Y en la población, excitada y dirigida por las versiones contradictorias que divulgan los medios de comunicación de masas. Tratando de superar estos difíciles obstáculos y desde su desventaja manifiesta, su aislamiento, Orwell pretende esclarecer un grave malentendido. pero no será escuchado.

El escritor sin utopía, y un retorno a la marginalidad.

Cuidado con la salvaje mandíbula de 1984.

DAVID BOWIE.

Las pautas de conducta que siguen los intelectuales británicos desbordarán el final de la contienda mundial. La Unión Soviética, que no sólo ha consolidado sus posiciones y fronteras, sino que ha salido muy beneficiada en sus demandas políticas y estratégicas —potencia victoriosa en el Tratado de Yalta—, no pierde su relación con los integrantes de las élites culturales de Occidente, aunque hayan tenido lugar algunas rupturas resonantes. Desde Koestler a Malraux, principia un sentimiento de recelo a las orientaciones del stalinismo, una vez que las condiciones de enfrentamiento radical contra las naciones del Eje, los escritores ambiguos en sus planteamientos ideológicos o morales, y el clima derrotista en los países asolados por la guerra carecen de sentido. No se entienden los sacrificios individuales en una era donde el individuo vuelve a ser objeto de respeto. Y queda entibiada la exigencia uniformista de la obediencia ciega al mando político. Todavía no se produce, sin embargo, la escisión que enfrentará a los militantes de ayer con la dictadura que inspiró sus actitudes intolerantes durante la guerra. Muchos intelectuales persisten en el encubrimiento de sus complejos de culpa respecto a las concepciones extremadas del sovietismo que se fortalece con Stalin y prolongarán un extraño *estado de emergencia* en sus respectivos países reafirmando una justificación insultante de los errores cometidos, de las

injusticias sobreseídas por los ojos de la crítica moral. Orwell empieza a ser comprendido, sin que por ello se vea libre de miradas reprobatorias y desconfiadas.

Para Orwell esta variación designa la quiebra de una constante en los hombres de letras ingleses. Si su actitud literaria chocaba con los planteamientos de Bloomsbury, una combinación de espanto e indignación define su permanente litigio con los autores consagrados que la militancia política ha devuelto a la literatura. Orwell parece preguntarse dónde ha quedado la independencia que siempre admiró en sus maestros, y casi inconsciente de ello la ha adorado en secreto. Durante la guerra mundial trabaja para la BBC y escribe en algunos periódicos, mas sin abandonar su trabajo novelístico clandestino.

¿Qué ha cambiado en realidad dentro de la intelectualidad británica? La respuesta ambiental se materializa en el silencio. Orwell, sin embargo, apunta en un ensayo que permanece inédito hasta 1971, algunas de las razones de este repliegue colectivo que se manifiesta a través de las posturas poco ejemplificadoras del mundo cultural. El ensayo, *La libertad de prensa,* fue escrito por Orwell con la intención de que figurase como introducción a *Rebelión en la granja;* las dificultades de publicación que encontró el texto en 1945 coadyuvaron al extravío de estas páginas en el período en que su sentido de la libertad hubiese conocido la eficacia. «Libertad significa el derecho a decirle a la gente lo que no quiere oír», afirma Orwell, entroncando con estas palabras con la orientación fraternal y combativa de Voltaire y Rosa Luxemburgo, muy en concreto cuando denuncia que la autocensura intelectual no procede de los mecanismos coactivos de que están dotados los poderes institucionales, sino del temor periodístico a la opinión pública. Orwell no consuma con este análisis una proclamación de fervor populista; comprueba el valor de los silencios deliberados frente a la posibilidad de dar cauce en el seno de una sociedad que se apoya en valores democráticos a criterios disidentes.

Los ejemplos tomados de la realidad por el escritor parecen desorbitados. En función de la alianza anglosoviética, la conmemoración de los veinticinco años de la formación del Ejército Rojo es abordada por la BBC omitiendo cuidadosamente el nombre de Trotski, considerado un criminal por la política de Stalin. La lucha contra el fascismo genera la ortodoxia del antifascismo [4]. Una ortodoxia por otra, como dice Orwell, recriminando la corrupción de la inteligencia literaria que colabora con tan flagrantes elusiones, y cuyo mayor peligro es su carencia de límites.

Desde esta perspectiva de arbitrariedad, cualquier actitud encontrada con el dirigismo dominante puede ser asimilada como fascista. De hecho, este argumento supone para Orwell un recordatorio trágico de los sucesos de Barcelona en 1937. No sólo un eco asociado al fenómeno bélico.

Aquí nace el sustrato político de las alegorías orwellianas: el mantenimiento artificial de circunstancias excepcionales de vigilancia contra lo distinto desemboca en una forzosa unificación de la sociedad. Un control efectivo, merced a la ignorancia. Ello está en relación con advertencias de otros autores que resisten la seducción del

---

[4] GEORGE ORWELL: *Rebelión en la granja.* Destinolibro, 23. Ed. Destino. Barcelona, 1980. 5.ª edición, V.: pág. 16 y ss.

silencio, la comodidad del colaboracionismo, antes y después de la segunda guerra mundial. Orwell descubre afinidades contundentes con el testimonio del escritor ruso exilado Ewgenij Zamjatin, autor de *Nosotros,* novela que motivó su emigración a Francia. *Nosotros* relata en un lenguaje donde los símbolos son de fácil percepción, un desengaño y una discrepancia con los ideales comunistas manipulados por una burocracia inflexible. Considerada antisoviética y prohibida en Rusia, alerta sobre los peligros de una Nueva Fe que cae en manos de políticos sin escrúpulos que fundamentan en ella el viejo dogma de la dictadura. Orwell se basa en esta experiencia narrativa para ordenar sus presagios. Pero es equivocado considerar que títulos como *Rebelión en la granja* o *1984* aspiren a convertirse en profecías. El escritor suma a lo conocido un atisbo de lo no deseado mediante un juego ficticio. En realidad, en todas sus novelas está recordando. Y de una forma global, se deduce que Orwell conjuga en sus narraciones alegóricas y en sus novelas realistas las vivencias relacionadas con sus raíces personales y las de índole política, solitarias y errantes como él mismo. Una combinación de presente y de pasado que trenza un testimonialismo salpicado por la ironía. El escritor juzga ya superadas sus ataduras con cierta idea del mundo, pero sigue reconociéndola a su alrededor. Del férreo corsé pretendidamente moral impuesto por el imperio victoriano —que se mantiene incluso en sus años de agonía y decadencia— a la pretendida estética de la obediencia colectiva a la ortodoxia del miedo.

Con otro carácter, sin embargo, en lo que a la metáfora se refiere, son claras las similitudes del proyecto de Orwell con las obras de H. G. Wells, William Morris, Aldous Huxley, Ray Bradbury, e incluso con autores distanciados del periodismo político, como Alexander Zinoviev, Anthony Burgess o Czeslaw Milosz, por poner algunos ejemplos de oficio literario comprometido con la crítica de la sociedad industrial moderna. Los rasgos fundamentales de esta corriente fabuladora están relacionados con lo que podríamos denominar como «retorno de la utopía»; los personajes novelísticos son el retrato contraproducente de una comunidad ideal en apariencia, y carentes de representatividad, afrontan la aventura de su condición marginal; son víctimas habituadas a la ferocidad de un mundo reglado y, en ocasiones, ejercen una violencia análoga a la que han aprendido observando los mecanismos represivos que salvaguardan el orden de la sociedad perfecta. En cierto modo, los autores prtenecientes a lo que se viene en calificar «utopía negativa», tratan de descifrar un lenguaje de la agresividad en las costumbres del universo cotidiano y real. Un lenguaje que en lo ilusorio del relato brota engañoso, una recreación de la mentira esencial de la literatura, reflejando la hipocresía cotidiana que el escritor toma del contexto de una forma directa. El escritor de la utopía negativa cambia el significado de los actos e incluso su papel en la sociedad. Partiendo de este punto, profundiza en el retraimiento indiscutible que caracteriza a una sociedad en constante proceso de cambio. El silencio político, denunciado por Orwell y otros escritores en períodos excepcionales, se ha prolongado en el silencio del hombre respecto a sí mismo y a los demás. Desaparece así la intimidad del individuo, cuando ya no tiene nada que exigirse, nada que decirse. Su ser, su conciencia y sus ambiciones pertenecen a un mundo abstracto en el que todos los mensajes están codificados.

Por lo común las utopías negativas plasman en una acción desprovista de signos

épicos el fracaso del protagonista que se niega a ceder su soberanía personal a ese estado autoritario que se nutre del conformismo y el pánico de la población. Orwell, el plebeyo repudiado por sus colegas intelectuales, subraya su atención por los conflictos sociales sugiriendo la comunidad en sus obras como una figura entre otras, un fantasma perdido que adquiere la entidad de un objeto. No obstante, la norma típica en este género señala una correspondencia entre el fracaso de la sociedad y el del individuo, expresado en la progresiva asimilación del personaje al medio como una pieza más, en la mayoría de los casos convencido o hipnotizado por argumentos cínicos, de dudosa consistencia, propagandísticos, deudores del lenguaje de la publicidad.

Apostando por el instinto, e inspirándose sobre todo en Zamjatin, Orwell plantea un proceso contrario en sus alegorías. Tanto en *Rebelión en la granja* —donde ya se encuentran expuestos los rasgos y motivos fundamentales del ensayo reflexivo que da a luz a Winston Smith, la más conocida de sus criaturas—, como en *1984,* el personaje no llega a considerar la alternativa de la rebelión.

Cuando Orwell encara el trabajo de estas dos metáforas, comprende que el retorno a una forma de vida que desmienta la complicidad con el poder, y que facilita la recuperación de la independencia del ser humano, se ha vuelto impracticable. Es el momento en que Orwell puede contestar a su particular extrañeza que los cambios que él ha advertido en la intelectualidad de su país revelan la modificación sustancial de la práctica de la libertad, de la independencia de pensamiento y de la comunicación. Y su pesimismo le impulsa, cuando sus novelas no pueden publicarse en razón de los convenios institucionales con la Unión Soviética, cuando su aislamiento literario es casi completo, al testimonio encarnizado de su situación personal. Su declaración acoge en consecuencia todos los factores que envuelven su tragedia: es un escritor al que se ha privado del derecho a discutir, a denunciar, a pensar de una forma divergente. Un escritor que se niega a admitir la categoría de súbdito a la que renunció en sus años de Birmania será el que, encerrado con sus recuerdos, elabore la pesadilla de la falsa rebelión de los animales domésticos que desemboca en la rebelión controlada, estéril, que el poder consiente en su seno para consolidar su fuerza.

Una novela sirve de introducción a la siguiente. *Rebelión en la granja,* alegoría que resume los acontecimientos históricos que produjeron en Rusia la dictadura stalinista, conduce la atmósfera asfixiada y angustiosa de *1984.* En el curso de la *Rebelión...* ya reconocemos lo que será el Partido, su poder omnipresente y de casta. Orwell encarna en los cerdos a la élite dominante, que si en la fábula sobrentendida de la Granja Animal sostiene actitudes brutales, represivas, al desplazarse al Londres deshumanizado de *1984,* se retrata como un conjunto de intelectuales que halla en la sombra toda una definición de su ser y de su modo de actuar, que coincide —¡ay!— con el de los cerdos amotinados contra el infeliz señor Jones, esos animales que han contrariado todos los mandamientos de su revolución para asemejarse —asimilarse, como el individuo en relación con la sociedad que le devora— al ser humano, hasta constituir una apocalíptica unidad. «Los animales asombrados pasaron su mirada del cerdo al hombre, y del hombre al cerdo; y nuevamente, del cerdo al hombre; pero ya era imposible distinguir quién era uno y quién era otro», concluye Orwell en *Rebelión...*,

imitando el tono irónico de Shaw para deslizar una carcajada en el nudo de una tragedia: la revolución traicionada, sigue evocando el escritor que por su delicado estado de salud no ha podido alistarse para combatir contra el fascismo; la revolución traicionada y marginada de los proyectos que el individuo refugia en su esperanza.

El testigo de la inocencia

Analizando en perspectiva la trayectoria literaria de George Orwell, no resulta extraño tener en cuenta que una semana antes de la publicación de *Rebelión en la granja* haya caído una bomba atómica en territorio japonés. Sin embargo, el escritor no se centra en los aspectos más espectaculares de la lucha entre los hombres. Podría decirse que, por el contrario, toda su novelística se centra en el duelo constante de la agresividad del individuo contra sí mismo y su ansia de vida. Existe una comunión sentimental entre obras como *¡Venciste, Rosemary!* —donde el torturado poeta Gordon Comstock, que malvive trabajando en una librería, a semejanza de Orwell en sus primeros años de vagabundo, declara la guerra al mercado capitalista y a toda conducta humana prefijada por el dinero— y *Subir a por aire* —en la que George Bowling, agente de una compañía de seguros, intenta reconstruir su vida en unas vacaciones, rememorando su juventud al tiempo que padece la corazonada, más insistente a medida que profundizamos en la narración, de la guerra—, comunión deliberadamente recreada por Orwell, que destila episodios literarios cuando en realidad pretende abarcar con su trabajo una amplia labor de testimonio social.

Esto no quiere decir que Orwell convierta a sus personajes en simples pretextos. Por medio de sujetos anodinos, vencidos, Orwell se refiere con crudeza a diversas épocas de su biografía, a lo que llamaríamos «lo conocido». Orwell retrata numerosos aspectos parciales de su personalidad a través de sus desgarrados protagonistas, cuya razón de ser se consume en su enfrentamiento a una injusticia de gran envergadura que viene a representar una lucha trágica contra la realidad. Para Orwell es claro que en esta situación radica lo ficticio y lo pedagógico de sus obras. Semejantes comportamientos los apreciamos en *La hija del reverendo* —gran fresco de la moral victoriana, en la que Orwell aborda los aspectos éticos y espirituales del sometimiento personal en una época histórica concreta— o en el clima opresivo y fantástico de *1984*. Las referencias que efectúa Orwell a una sociedad vacilante en la encrucijada —efecto reforzado en *Subir a por aire,* mediante el temor de Bowling a los bombardeos aéreos— no resultan caprichosas, y contrastan con la minuciosidad empleada por el escritor para transmitir las sensaciones de angustia que acorralan a su protagonista cuando nos participa sus dolores de muelas o sus continuos recuentos y cálculos económicos. La angustia se abre paso en la novela como un factor individual que implica a una comunidad, aunque la angustia martillee sobre la pasividad que condenará al personaje a un largo y profundo exilio en sí mismo.

Hasta cierto punto, los protagonistas de las novelas citadas de Orwell son temperamentos neutros: la situación determina sus reacciones, cuando se producen, o sus inhibiciones, muy frecuentes. Se ha dicho que el proceso seguido por Comstock,

Bowling y otros personajes orwellianos consiste en la negación fácil del conformismo transformándose ante la desgracia en una actitud que afirma la vida. Ello sería fácilmente admisible en el supuesto de que Orwell no consumara en sus obras un círculo cerrado que desemboca en la frustración de los legítimos y ambiciosos e ilusionados proyectos íntimos de sus protagonistas. Comstock, el poeta-librero, recorre todas las fases del fracaso, para rendirse a la agencia de publicidad que aborrece, a un modesto culto del dinero —una idolatría en pequeña escala a su medida—, por amor a Rosemary, símbolo de la ingenuidad, de la pureza y de la continuidad de la especie. Tras esto, perdemos el rastro del joven poeta airado que contempla en el silencio de las pensiones inmundas a las que se muda, con la intención de huir de las tentaciones del dinero, del sometimiento, las hojas de una aspidistra. Otro símbolo, la aspidistra, pues implica un adorno y una alusión constante a lo corriente, a lo vulgar, a lo despreciable incluso, ese espacio donde nace y muere la humilde utopía del poeta que comete las más ridículas injusticias con sus amigos para preservar la limpieza —ideológica, mística y material— de sus convicciones.

Muy distintas son las circunstancias recogidas por Orwell mediante la persecución detallada de la vida de Bowling, que aspira a superar un fracaso matrimonial, el tedio de su trabajo, el agotamiento que le comunican las personas con las que se relaciona a diario y los temores provenientes de las alturas, como densas bandadas de pájaros siniestros. Su protagonista es instrumento de un viaje por los aspectos menos gratificantes de un lapso histórico de Inglaterra. Bowling enhebra en su marcha a su pueblo natal, tras estrenar una dentadura postiza, multitud de situaciones equívocas, desagradables, emocionantes que Orwell desarrolla con aire ácido, doliente en algunas oportunidades, pero implacable en lo que afecta a la orientación corrosiva que burla el juego elemental de la desgracia humana encadenada a una moraleja. Orwell no se propone una redención del sujeto abocado a una extrañeza perpetua respecto a sí mismo (la rendición, en Comstock), sino un conocimiento exacto de la debilidad y, en el fondo, de la inocencia. Orwell supone la inocencia en sus reiterativos retratos que se suceden en las páginas de sus novelas, pero se niega a considerarla como el fundamento de la compasión o del perdón que distancia a sus personajes de sus creencias auténticas, de lo que pasa a ser una ilusión malograda. La extrañeza mental de Bowling se confirma en el retorno vacacional a su pueblo, Lower Binfiel: no queda nada de lo que ilustraba y animaba sus recuerdos. Y además, en ese escenario que carece de atractivo, se produce un accidente. Lower Binfiel es bombardeado a causa de un error por las fuerzas aéreas británicas.

Pensar que el objetivo de Orwell es crear un cuadro de costumbres, recuperando parte de su historia personal, resulta impreciso, abstracto. Orwell crea una sátira sobre la condición del ser humano que convierte la inocencia en el soporte de su fracaso. Luego de las aventuras vividas por Comstock aparece como una salida repugnante su conciliación con el universo que representa Rosemary, una excusa moderada que oponer a una situación sin salida. Comstock, igual que Bowling, han pervertido su idealismo con el deseo secreto de crear una mística. Y cuando Orwell los encara con una realidad irreductible, se experimenta el prodigio de la metamorfosis habitual: la cesión del ideal poético o ensoñador —Comstock o Bowling, polos extremos de una

actitud coincidente— de seres vencidos que se incorporan al anonimato multitudinario, que incorporan la humildad a su sistema de valores, y desaparecen. El abogado del diablo Orwell, que criticaba el socialismo en la segunda parte de *El camino...*, actúa en estas obras como un demiurgo mefistofélico que abdica de la crueldad para insistir desde la crítica en los aspectos notables de una sociedad conformista, a la que le pesa el carácter insurgente de su tradición.

Porque Orwell sigue pensando en Swift, aunque a veces sus libros se dejan seducir por el tono lastimero de las obras de Dickens. Varía el acento agresivo con que Orwell crea y aniquila a sus personajes.

De forma muy distinta, apreciamos la sabiduría de Orwell en su novela más conocida. En *1984,* Orwell ha llegado al pináculo de su gloria. *Rebelión en la granja* le ha consagrado. Su aparición en 1945 despierta la polémica, que persiste tres años después, con el advenimiento de Winston Smith y el Gran Hermano, con la soledad de Londres en un continente denominado Oceanía y la telepantalla, con el Partido Insogc y la estructuración de la sociedad en castas, con Goldstein —el disidente mítico— y las vaporizaciones. Pero Orwell ha perdido a Eileen, escribe artículos para *Horizont,* revista encabezada por algunos de sus amigos, y propone matrimonio a Sonia Bromwell, cuando se insinúa con energía la enfermedad y su novela —titulada en el manuscrito original *Last man in Europe*— comienza a ser objeto de todo tipo de comentarios. Orwell sigue siendo leal con sus principios, algunos de ellos primitivistas, como la ironía con que se burla de lo *moralmente* respetable, y la solemnidad que prodiga hacia sus ídolos familiares, la democracia, el romanticismo —ello explica en Orwell la sensualidad como una carencia— y la soledad. No obstante, las tentativas por abandonar esta condición heroica de hombre sincero, pesimista y solitario, son abundantes en este período. Sonia Bromwell sólo accederá al matrimonio cuando la salud de Orwell plantea una muerte próxima.

El nombre de Orwell se convierte en el nombre de un símbolo (Orwell-*like)*, como han señalado Lacouture y el biógrafo Bernard Crick, coincidiendo con la atención que concita *1984.* Analizado en perspectiva, una vez que conocemos que Orwell no ambiciona una crítica al laborismo ni a la economía centralizada y ni siquiera le preocupaban los atractivos del panfletismo anticomunista, es preciso señalar con Anthony Burgess que el texto de Orwell nos describe una situación metafísica *imposible* [5]: la dictadura rígida de los intelectuales en un régimen que mantiene algunas concomitancias con el socialismo británico. Pero acaso haya que indicar a continuación que la crítica de Burgess a la novela de Orwell se base en los aspectos *realistas* con que éste articuló su ficción. Ciertamente, no implica una casualidad que los dictadores de la ideología que envuelve las decisiones del poder absoluto obren como intelectuales. Esto forma parte de la venganza privada que resuelve la cuenta pendiente que exiló en su país al escritor, combatiente y superviviente Orwell. Una venganza no exenta de dureza. Los intelectuales de *1984,* reflejo distorsionado de

---

5 ANTHONY BURGESS: «Misión cumplida». *El País Semanal.* Madrid, 25 diciembre de 1983. Págs. 26-33. — FRANCISCO J. SATUÉ: «Novelas pornográficas para perder el gusto». En «Disidencias», núm. 156. *Diario 16,* 11 diciembre de 1983.

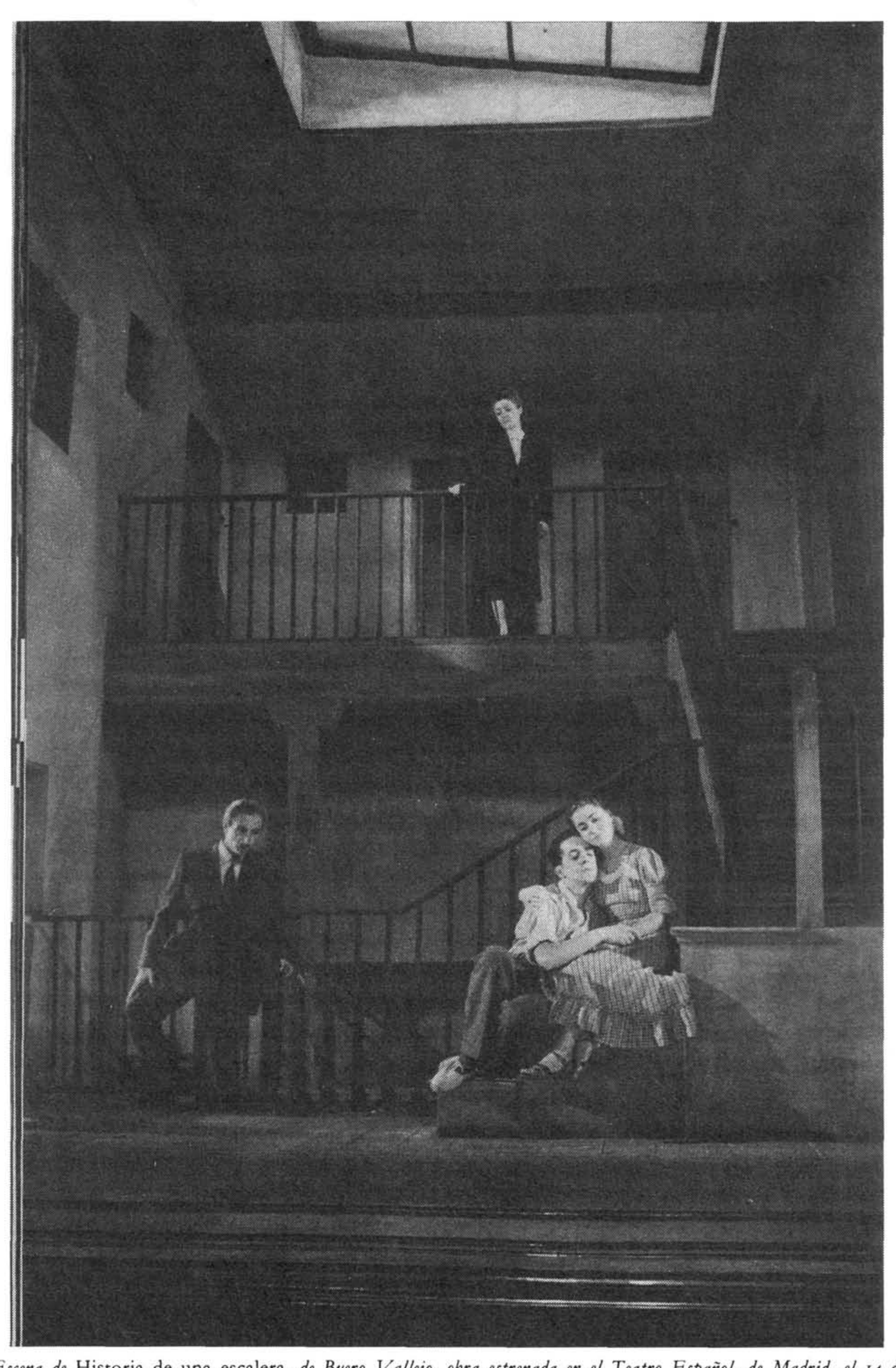
aquellos con los que Orwell se enfrentase durante años, parecen discípulos aventajados de Goebbels. Con todo, por encima de los detalles que conforman los mecanismos represivos y el control de una sociedad fantasmagórica —de la que ha desaparecido la historia, merced a la propaganda; la verdad, en función de los intereses estratégicos del partido; la literatura, pues, en Oceanía no hay lugar para el ocio ni condiciones para el desarrollo de una formación que se aparte de la esclavitud por las telepantallas y los ritos de odio o amor que impone la vida cotidiana—, Orwell refuerza dos sentidos en su obra; la necesidad de luchar contra toda forma de autoritarismo que amenace la vida, y la imposibilidad del amor en un ámbito donde el individuo es fruto de una progresiva y muy intensa aniquilación. La aniquilación de sus atributos, si hemos de emplear palabras de Robert Musil.

Ha sido aniquilada la noción de erotismo, el funcionalismo del trabajo asignado limita la capacidad de movimiento de los habitantes oceánicos —*proles* (esclavos) o funcionarios de diversos órganos del Estado-Insogc—, se falsifica la información y se mantiene el terror a través de un elaborado programa de represión de la oposición al régimen y de las obligaciones excepcionales que vienen determinadas por un conflicto interminable e inexplicable con las otras dos potencias que se reparten el mundo... Un clima de guerra es el que vierte en sus rigurosas descripciones el escritor en paralelo con la evolución de una historia sentimental que radicaliza el aislamiento profundo de Winston Smith, seducido por el mito posibilista de la disidencia y capturado por la policía.

En realidad, Orwell vuelca en los últimos capítulos de su obra la experiencia —depurada, corregida y aumentada— que detallase en *Homenaje a Cataluña*. El destino trágico y desnudo de las víctimas de una aniquilación implacable. Es así como el individuo se acoge al significado fatal de su destino. Su inocencia —que no ha sido cultivada siquiera por una vía revolucionaria, que es simple rebeldía contra el absolutismo— le convierte en supliciado. Sin decirlo, Orwell llega a la misma conclusión que María Zambrano en *Claros del bosque:* «Sólo el hombre dotado de un corazón inocente podría habitar el universo». Para Orwell no existe diferencia visible entre el terror hitleriano que el tiempo va enterrando con su curso imbatible y el stalinista. Y lo denuncia abordando el aspecto oculto del drama humano, la facilidad con que sus personajes aceptan y se adaptan a una situación insufrible, irrespirable. Del mismo modo que Orwell combatía por una cuestión de principios, puede decirse que en *1984* defiende ese principio esencial que las circunstancias hacen objeto de abandono o, simplemente, de distracción: el fin del ser humano se inicia en una confusión de sentimientos que le induce a colaborar con aquello que le destruye. O como el propio Orwell matizara en las últimas páginas de su obra, al amar su destrucción. Un amor que se concreta, sobre todo, en un olvido, el buen salvaje que aún resiste en todos nosotros y al que Orwell admiró con pasión en todos sus escritos.

FRANCISCO J. SATUÉ
Pañería, 38, 2.º D.
MADRID-17

Notas



Escena de Historia de una escalera, *de Buero Vallejo, obra estrenada en el Teatro Español, de Madrid, el 14 de octubre de 1949.*

Buero Vallejo y la sensibilidad histriónica

Resulta curioso que Antonio Buero Vallejo, que escribe con un claro concepto de la realización escénica, nunca se haya encargado, que yo sepa, de la puesta en escena de su propia obra, cosa que han hecho alguna vez otros dramaturgos: Edward Albee en los Estados Unidos, Harold Pinter en Inglaterra, Alfonso Sastre en España, etc. Pero es que Buero, aunque rehuye la responsabilidad propia del realizador, la asume en efecto en forma indirecta, anticipando en el texto mismo aspectos de su labor. Así mantiene un control inicial desde dentro de la obra, guiando y aconsejando tanto al director como al actor a través de acotaciones detalladísimas; les indica gesto y actitud apelando a sus intuiciones y a los recursos de su arte. Al contrario que las acotaciones de Valle-Inclán, por ejemplo —también detalladísimas, concebidas más bien para deleite del lector—, las de Buero tienen una intención pragmática; son lecciones de interpretación mimética. Pues bien, examinar estas indicaciones es lo que nos proponemos hacer aquí, y con ello poner de manifiesto la sensibilidad histriónica que anima su teatro.

El concepto de la sensibilidad histriónica ha sido poco estudiado, especialmente en España donde lo «histriónico» tiene, por lo general, connotaciones peyorativas. Permítaseme, pues, hacer un breve paréntesis para aclarar algo este concepto tan importante para la comprensión de nuestro ensayo.

Es el crítico norteamericano Francis Fergusson quien mejor ha logrado explicarlo. Dice: «El arte dramático se basa en esta forma de percepción así como la música se basa en el sentido auditivo. El oído percibe y discrimina entre sonidos; la sensibilidad histriónica percibe y discrimina entre actos. Ninguno de los dos tipos de percepción puede definirse fuera de la experiencia y sólo puede indicarse en los varios momentos de su aplicación». Da como ejemplo el juego de dos gatitos, quienes en forma mimética —con cambios de posturas y movimientos—, expresan la percepción de sus actos. Y agrega: «La naturaleza humana tiene infinitamente más potencialidad, para bien o para mal que la naturaleza gatuna, y nuestra situación es aún más vasta, más compleja e inmanejable. Pero nosotros también nos servimos de nuestra sensibilidad histriónica en varios tipos de enseñanza, así como el arte dramático. Al tratar de aprender un deporte, captamos directamente del acto del instructor —su manera de poner todo su ser en la pelota que ha de agarrar o la barra que ha de saltar— tanto como de un diagrama y explicaciones verbales» [1]. En otras palabras, se puede captar mejor un acto al proyectarse en él (una forma de imitación), y es a través de esta proyección como se percibe la raíz psíquica que lo motiva. Y así es como el ejemplo mimético de las acotaciones buerianas sirve de enseñanza para el actor.

«El director», ha dicho Buero, «debe cuidar la unidad del espectáculo, su ritmo, su plasticidad y, al lado de estos aspectos generales, debe desentrañar a los actores el significado del texto e incluso *mimetizar* escenas que comprendan lo que se les pide. Pero debe también acertar a respetar la personalidad del actor. Ayudarle a encontrar

[1] *The Idea of a Theater*, Princeton, 1949, págs. 236-40. La traducción es mía.

su manera de expresarse; no obligarle a una interpretación mecánica» [2]. O sea que el director ha de conseguir del actor, con sumo tacto y paciencia, una colaboración especial.

Buero, en sus acotaciones, también mimetiza y sugiere una relación similar entre el dramaturgo y sus intérpretes. Constantemente pide su apoyo para conseguir efectos, para crear estados de ánimo o actitudes que él considera imposible de comunicar con el diálogo. Raras veces hallamos en un escritor de teatro una conciencia tan clara de la contribución de sus colaboradores, de su propia responsabilidad en relación con ellos.

Los dramas de Echegaray, bien se sabe, estaban hechos a la medida de actores específicos, y en ellos se apoyaba el autor para conseguir el éxito. Sus acotaciones están llenas de sugerencias melodramáticas, pero en todas faltan verdaderos matices de interpretación. (Preocupaciones de este tipo las dejaba Echegaray a cargo del actor.) Abundan en su obra indicaciones tan vagas como las siguientes: «La actriz dará a esta frase toda la intención que el autor ha querido que tenga...» o «La actitud y las miradas de los actores, las que su talento les inspire.» Así rebajaba Echegaray el concepto de la sensibilidad histriónica a una variedad de poses y actitudes falsas y amaneradas, un amaneramiento que, sin duda, él ha aprendido de sus actores. «Cruzando las manos y mirando al cielo... Se oculta el rostro entre las manos y cae en la butaca de la derecha..., vacila y tiene que apoyarse en el respaldo de la butaca para no caer.» *(El gran galeoto)*.

No hay duda que el mal concepto que se tiene hoy del melodrama y, por consiguiente de lo histriónico, es una reacción contra la decadencia teatral decimonónica; es resultado precisamente de estos usos y abusos, Buero reconoce esto y ha defendido el género con insistencia. «El melodrama es deleznable,» dice, «si no hay tragedia; cuando la hay, el ingrediente melodramático deja de ser negativo —sólo melodramático— y la refuerza.» [3] También la enseñanza de sus acotaciones es un esfuerzo por rescatar del desprestigio la sensibilidad histriónica. Implícitamente la defiende, utilizándola para reforzar el contenido, a veces temático y otras ambiental, de sus dramas.

El indicar los movimientos de los personajes —y por consiguiente de los actores—, no suele ser la tarea del escritor de teatro. A primera vista parece algo puramente mecánico, y así lo veían los divos del XIX, quienes circulaban por el escenario a capricho, preocupados únicamente por atraer la atención del público. Su experiencia les dictaba las poses y posiciones de más ventaja: estar de pie, de cara al patio de butacas, en plano central y superior, etc.

No fue sino a fines del siglo pasado, con la aparición de la figura del director, cuando el movimiento escénico llegó a cobrar nuevo valor. Se restableció entonces algo que todo artista de las tablas ya sabía: que tal movimiento puede sugerir una realidad interior, apoyar el diálogo, o bien, contradecirlo. Así, con la visión de conjunto del director, la obra misma volvía a asumir su debida importancia en la representación y dejaba de ser mero vehículo de la vanidad del actor.

Todo esto lo vemos en la obra bueriana. Su labor como «director» se manifiesta

---

[2] «Charla con Buero Vallejo», *Cuadernos de Agora,* mayo-agosto 1963, págs. 379-82. La cursiva es mía.

[3] RICARDO SALVAT: «Entrevista a Buero Vallejo», *Estreno,* IV, 1, 18.

en la coordinación de tres elementos: la plasticidad del cuadro, la utilización sistemática del espacio y el manejo de los actores dentro de cuadro y espacio. De esta manera el movimiento escénico contribuye dinámicamente al sentido del cuadro y a la realidad del espacio; y, más importante aún, relaciona y contrapone a los personajes estratégicamente, subrayando así el drama que les da vida. Veamos uno entre tantos ejemplos posibles de esta coordinación.

En *Las cartas boca abajo* el personaje de Juanito es el foco de la acción. Es él quien, al final de la obra, después del fracaso de su padre en las oposiciones, hace planes para salir de España en busca de un futuro mejor. Se disputan su cariño Adela y Juan, sus padres, como también Adela y Anita, las hermanas desavenidas. Ese joven es como la personificación de las esperanzas de todos.

En el cuadro segundo, Juanito acaba de comprar los libros de Ferrer Díaz, la figura simbólica, que no aparece pero que es la causa de las desavenencias de la familia. El muchacho nada sabe de esto y habla con entusiasmo de llegar a conocer personalmente al famoso escritor al día siguiente. Momentos antes de su aparición, se enfrentan las hermanas en su acostumbrada lucha: las recriminaciones de Adela y el mutismo de Anita.

Dice la acotación:

> Se miran. Adela sufre un repentino cansancio y se sienta, suspirante, tras la mesa. Anita se separa un poco hacia la derecha. A sus espaldas, Adela le envía una penosa mirada. Se oye el golpe lejano de la puerta del piso. Anita se vuelve hacia el foro, con la cara alegre. Adela mira también. Breve pausa. Por la izquierda del foro entra Juanito, con un par de libros en rústica bajo el brazo.

El muchacho deja los libros sobre la mesa y besa a su madre. Juguetonamente acaricia a su tía y también la besa. Las dos hermanas ven los libros que ha traído y éstos les avivan viejos recuerdos. Juanito se sienta al lado de Adela y habla de Ferrer Díaz con entusiasmo, mientras Anita, sigilosa, se mueve alrededor llevando y trayendo cosas. Finalmente, Juanito pide a su madre le consiga el permiso del padre para hacer el viaje al extranjero. Adela se pone triste pensando que ha de marcharse, y el hijo, para reanimarla, le habla de un futuro cuando él ya sea un eminente profesor y los dos vivan felices. Dice: «Nos sentiremos libres y gozosos, como esos pájaros que a ti te gustan tanto. Y un día invitaremos al profesor Ferrer, y reiremos los tres juntos, comentando estos tiempos en que tú y yo leíamos sus libros casi a escondidas...» Se da cuenta entonces de que habla como si su padre no existiera, como si se hubiera muerto, y dice la acotación:

> Se calla de pronto, serio. Un silencio mortal. Su madre se levanta de su sitio y va hacia el fondo. Se vuelve, mirando a su hijo con ojos angustiados e hipócritas. Juanito, que bajó la cabeza, la mira un segundo inquieto. Al fin puede tartamudear. *No... No he pensado nada malo... Yo...* Mirada involuntaria hacia el foro. *Es natural...* Se muerde los labios. Se miran con una punta de horror en los ojos: cómplices. Adela vuelve la cabeza, turbada. Juanito también. Anita reaparece y cruza sin mirarlos, para recoger el mantel y las servilletas. ¿Ha oído algo? Cruza de nuevo y sale. Madre e hijo no se atreven a mirarse. Timbrazo lejano. Juanito se levanta para acudir.

Resume esta escena una serie de aspectos histriónicos que comentaremos con detenimiento más adelante: el juego pantomímico, el cruce de miradas y la proyección

de presencias. Por ahora, recalquemos lo siguiente: la organización del cuadro establece la relación emotiva de los personajes, los actos y movimientos de éstos refuerzan el diálogo, y cuando no hay diálogo, lo sugieren. Así llega la escena finalmente a convertirse en un juego mímico de gran expresividad, mostrándonos de un modo implícito, el secreto conflicto que motiva la trama, todo aquello que las palabras soslayan.

Las secuencias pantomímicas

Ya sea porque Buero reconoce el valor del silencio en la escena o porque, como acabamos de sugerir, el diálogo le resulta pobre para comunicar ciertos conflictos o situaciones, el caso es que abundan en su obra escenas en que domina el enfoque pantomímico. A menudo el propósito de éstas es ambiental. Buero dirige entonces la secuencia con un marcado sentido del cuadro, indicando gesto, movimiento, ritmo. Encontramos escenas de este tipo especialmente en los dramas históricos; son como evocaciones plásticas de otra época, pausas dentro de un desarrollo dialogal. En esos momentos la acción cede por entero a la mímica para asumir otro ritmo, casi de cámara lenta. *Las meninas* nos ofrece un ejemplo, la escena inquisitorial en que Velázquez se defiende de las acusaciones de sus enemigos. La sesión termina cuando el representante de la Iglesia se retira:

> El dominico se inclina ante el Rey y la Infanta. El Rey le devuelve la reverencia y la Infanta le besa el rosario. Luego da la vuelta por la izquierda y se dirige al fondo acompañado del Marqués, entre las reverencias de todos. Al pasar junto a Nieto, éste se precipita a besarle el crucifijo; pero el dominico lo mira y, con un seco ademán de desagrado, retira rápidamente su rosario. Rojo de vergüenza, Nieto vuelve a su sitio y el dominico llega a la puerta del fondo, que se adelantó a abrir el Marqués. El fraile lo bendice brevemente, sale y el Marqués cierra, volviendo junto al Rey.

La mayoría de las veces, sin embargo, la secuencia pantomímica es sólo parte de una escena más amplia y sirve para crear una tensión emotiva contraponiéndose simultáneamente a otra acción o al diálogo. Veamos diferentes ejemplos de esto.

Cuando el juego mímico tiene una intención irónica, la secuencia funciona como contrapunto, ocurre a espaldas de esa otra acción. Ejemplo (*Historia de una escalera*): Fernando y Urbano dialogan calladamente en el casinillo mientras Rosa y Pepe, el chulo, aparecen en otro rellano de la escalera. El encuentro de éstos últimos se expresa, por necesidad, en forma nuda.

> Ella se vuelve y se contemplan muy satisfechos. El va a hablar, pero ella le hace señas de que se calle, y le señala al «casinillo», donde se encuentran los dos muchachos, ocultos para él. Pepe la invita por señas a bailar para después, y ella asiente sin disimular su alegría. En esta expresiva mímica los sorprende Paca.

Otras veces la secuencia muda se convierte en un pequeño mimo-drama, con su propio mundo y personajes. Tal es la escenificación que Buero hace a veces del pensamiento de un personaje, expresión plástica de lo que Domenech ha llamado la «realidad escindida». Ejemplo (*El tragaluz*): Encarna teme que al ser abandonada por

Vicente caerá en la prostitución. Sus pensamientos cobran entonces realidad al otro lado de la escena.

> Entra por la derecha una golfa, cruza y se acerca al velador del cafetín. Tiene el inequívoco aspecto de una prostituta barata y ronda ya los cuarenta años. Se sienta al velador, saca de su bolso una cajetilla y extrae un pitillo. Un camarero flaco y entrado en años aparece por el lateral izquierdo y, con gesto cansado, deniega con la cabeza y con un dedo, indicando a la esquina que se vaya. Ella lo mira con zumba y extiende las manos hacia la mesa, como si dijese: «Quiero tomar algo» El camarero vuelve a denegar y torna a indicar calmoso, que se vaya. Ella suspira, guarda el pitillo que no encendió y se levanta.

La acción muda es el foco de la escena total, y el cuidado con que Buero la elabora no deja lugar a dudas que es así. Mayor cuidado aún observamos en aquellas ocasiones en que el juego mímico se centra en un solo personaje; las indicaciones al actor son entonces aún más sugestivas. Ejemplo (*Historia de una escalera*): El conflicto entre familias culmina en una violenta disputa de los padres. Vemos la reacción que suscita en uno de los hijos:

> Fernando, el hijo, con el asco y la amargura pintados en su faz, avanza despacio por detrás del grupo y baja los escalones sin dejar de mirar, tanteando la pared a sus espaldas. Con desesperada actitud, sigue escuchando desde el «casinillo» la disputa de los mayores.

Finalmente hay casos en que el público no presencia aquella «otra» acción que motiva la secuencia muda. La mímica entonces asume mayor responsabilidad: sugerir al espectador aquello que sólo el personaje ve. Ejemplo (*En la ardiente oscuridad*): Doña Pepita, desde la ventana de la escuela de ciegos, presencia el crimen que ocurre fuera en la pista de deportes.

> Crispa las manos sobre el alféizar. Súbitamente retrocede como si la hubiesen dado un golpe en el pecho, mientras lanza un grito ahogado. Con la faz contraída por el horror se vuelve. Se lleva las manos a la boca. Jadea. Vacila. Al fin corre rápida al chaflán y sale.

Algunas de estas indicaciones rozan ya en lo melodramático, justo es reconocerlo, pero, aún así, están lejos de los amaneramientos que encontramos en los dramones del XIX. La razón es obvia: estas expresiones histriónicas no son gratuitas sino que sirven un propósito. La mímica refleja siempre una realidad íntima, algo que el actor sólo puede comunicar a través de la interpretación. Buero comprende esta dimensión extra-literaria del teatro y se sirve de ella.

A menudo sus personajes tienen preocupaciones y conflictos psicológicos que se exteriorizan en forma simbólica. En *En la ardiente oscuridad,* por ejemplo, las manos de Ignacio expresan sus ansias de ver. «Sus manos, como las alas de un pájaro herido, tiemblan y repiquetean contra la cárcel misteriosa del cristal.» Y en *Las meninas* las manos también, ahora convertidas en metáfora visual, actúan en conjunción con el diálogo para expresar la angustia del aislamiento espiritual de Velázquez. Repetidamente, en la primera parte, el pintor se oprime las manos una y otra vez. Poco a poco comienza a aclararse el sentido de todo ello. Su mujer tiene celos y Velázquez reacciona inconscientemente repitiendo el mismo acto: «Se toma lentamente la mano izquierda con la derecha y se la oprime en un gesto que doña Juana no deja de captar.»

El diálogo entonces recoge el símbolo:

> Doña Juana.—...antes, Diego, yo era tu confidente. Me sentaba a tu lado como ahora *(lo hace)* y tu buscabas mi mano con la tuya... Míralas. Desde tu vuelta se buscan solas...
>
> Velázquez.—*(Se sobresalta y separa sus manos.)* ¿Qué dices?
>
> Doña Juana.—¿A quién busca esa mano desde entonces, Diego? *(Desliza su brazo y se la toma.)* ¿A... otra mujer?
>
> Velázquez.—*(Después de un momento.)* No hubo otra mujer, Juana.
>
> Doña Juana.—¡Pues habrá otra en palacio!
>
> Velázquez.—*(Oprimiéndose con furia las manos.)* ¡Estás enloqueciendo!
>
> Doña Juana.—*(Las señala llorando.)* ¡Esas manos!...
>
> Velázquez.—*(Las separa bruscamente, disgustado.)* Acaso busquen a alguien sin yo saberlo. No a otra, como piensas. A alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos. Tienes razón; estoy solo. Y, sin embargo... Conocí hace años a alguien que hubiese podido ser como un hermano.

Ese alguien es Pedro, y al final de esta primera parte el sentido de la metáfora se hace explícito. Pedro quiere marcharse: Velázquez lo detiene y le dice: «Yo no os puedo dejar. Venid. Dadme la mano. (Pedro se la tiende tímidamente. Ante la trastornada mirada de su esposa, Velázquez la oprime, conmovido.)»

La metáfora simbólica, la unión espiritual de Pedro y Velázquez, es el foco temático de la escena, pero la tensión dramática —y esto es muy importante— surge de otra parte: «la trastornada mirada» de Juana. Y esto nos lleva a una distinta manifestación de la sensibilidad histriónica.

El cruce de miradas

Las indicaciones al actor, según se puede ver en las acotaciones que ya hemos apuntado, se centran en la cara del personaje. Fernando aparecía «con asco y la amargura pintados en la faz»; Doña Pepita con «la faz contraída por el horror». Aún más, el elemento facial dominante es la mirada. (Los ojos, se dice, son las ventanas del alma.) Así pues, «la prostituta mira con zumba al camarero»; «Rosa y Pepe se contemplan satisfechos».

El crítico Eric Bentley explica la importancia que en el representar han llegado a cobrar la cara y, en forma especial, los ojos. La cita es algo extensa pero vale la pena reproducirla aquí. Dice así:

> Pensad en la representación de cualquier escena íntima entre un hombre y una mujer; digamos la última del *Pigmalión* de Shaw. Se puede uno imaginar la reacción a tal escena de un antiguo griego o aún de un aficionado de hoy al teatro clásico chino o al kabuki japonés. Ellos notarían una falta de sentido formal o de patrón en la representación, de expresión en el movimiento, de belleza en la postura del cuerpo, y dirían: «Pero es que estos actores no hacen más que cruzar miradas, evadirlas y mirarse otra vez.» Y tendrían razón. El representar, en tal caso, ha venido a concentrarse en los ojos, y los ojos están sujetos a la siguiente paradoja fisiológica: que el mantener fijamente una mirada cancela la mirada misma. Es decir, que para sostener el efecto y sentimiento de una mirada hay que interrumpirla y después volver a ella. Una mirada es más dinámica cuando se inicia que cuando finalmente se fija, pues entonces se convierte en algo frío o sentimental. Una mirada cobra realidad al apelar a otra recíproca, y el

encuentro de dos miradas es el foco físico de toda comunicación humana, un contacto más personal aún que el tocarse. Puede no estar claro aquello que se quiere comunicar pero nunca hay duda de la vitalidad de tal comunicación. Esta vitalidad pasa a la obra misma, y el espectador que tenga dificultad en comprender el texto escrito no tendrá ninguna respondiendo físicamente, por empatía, a las miradas que se cruzan en el escenario... En el teatro son los ojos de los actores que nos guían por el laberinto de las escenas... [4]

Pues bien, la abundancia de indicaciones que enfocan la cara, y en especial la mirada, en la obra de Buero muestran claramente la importancia que nuestro autor da a esta manifestación histriónica. Veamos algunas acotaciones, ejemplos de cómo utiliza expresión facial y mirada para comunicar diferentes estados de ánimo.

Las meninas. La lucha entre Juana y Pedro: «Doña Juana se acerca a Pedro y lo mira fijamente en silencio. Pedro la mira con sus cansados ojos, vacila y al fin se levanta con trabajo y queda de pie ante ella con la cabeza baja.» Y el distanciamiento entre Velázquez y su mujer: «El se vuelve a mirarla con una sonrisa de fatal superioridad que es su amarga fuerza. Durante un momento la mira en silencio. Su faz es absolutamente serena.»

Las cartas boca abajo. El amor del padre: «Juan mira a su hijo, que ahora no lo mira a él, con asombrada ternura. Pero sus ojos no tardan en apagarse.» Y el resentimiento de las hermanas: «Anita lo mira (a Mauro) y sonríe abiertamente. Parece que va a reír, a iniciar un relato. Pero la sonrisa desaparece. Vuelve a mirar a su hermana, recoge el periódico y va hacia el chaflán con expresión impenetrable, desapareciendo tras la cortina...»

La fundación. La ilusión y angustia de Tomás al encontrarse con su novia imaginaria: Ella «lo mira hondamente», después «desvía la vista» y él también «desvía la vista». Y su relación con sus compañeros de la fundación: «Tomás los mira uno a uno y recibe las inocentes miradas de todos.»

Y en la escena final de *Historia de una escalera* se nos comunica de la misma manera la trágica repetición de las generaciones. Los hijos «se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos». La lista de ejemplos posibles no tiene fin.

Pero Buero goza en crearse dificultades, y por eso deliberadamente se priva de esta forma de comunicación. Ello ocurre cuando introduce a los ciegos en su teatro. En los primeros momentos de *En la ardiente oscuridad* el padre de Ignacio, el nuevo estudiante en la escuela de ciegos, reacciona, como vidente, a la anormalidad del ambiente. «El padre está muy afectado; mira a todos con ojos húmedos, que ellos no pueden ver. En sus movimientos muestra múltiples vacilaciones: volver a abrazar a su hijo, despedirse de los dos estudiantes, consultar a Don Pablo con una perruna mirada que se pierde en el aire.» Es decir, busca comunicación con los ojos y no la encuentra, pues se halla en un mundo especial y el espectador, al identificarse con él, siente esta misma extrañeza. Es entonces cuando se llega a comprender lo que la acotación inicial ya explicaba al actor: «Estas gentes nunca se enfrentan con la cara de su interlocutor».

Ahora bien, faltando en este drama, y en otros, el cruce de miradas, Buero se sirve de otra expresión histriónica: la presencia.

---

[4] *The Life of the Drama,* New York, 1965, pág. 167-68. La traducción es mía.

Proyección de presencias

El sentimiento de comunidad que existe entre los estudiantes de la escuela de ciegos, procede de una motivación especial: no se ven pero *se sienten*. Se dan mutuamente confianza, amistad y cariño, no sólo con palabras sino a través de la proyección de su persona. En sutiles formas emotivas y sensoriales establecen contacto uno con otro, y es precisamente cuando se rompe esta comunicación anímica cuando aparece el sentimiento de fracaso, la soledad. Es la mera presencia de Ignacio, y no tanto su pesimismo nihilista, lo que amenaza y destruye la tranquilidad de la escuela. Su persona comunica un «fluido maligno» que, según Elisa, la desconcierta.

La primera acotación del drama establece el ambiente de bienestar que inicialmente reina en el centro. Los protagonistas, dice, «son ciegos jóvenes y felices, al parecer; tan seguros de sí mismos, que, cuando se levantan, caminan con facilidad y se localizan admirablemente apenas sin vacilaciones o tanteos. La ilusión de normalidad es, con frecuencia, completa». Aún más, en estas primeras escenas domina un espíritu de jovialidad: los ciegos ríen, bromean unos con otros, y también se tocan, se dan la mano, se abrazan. Exagera cada uno la proyección de su persona, para ayudar al otro y, a la vez, recibir de él apoyo y sostén. Tienen una rara agudeza sensorial y una percepción especial que les sirve de comunicación, análoga a la del juego de gatitos de que nos hablara Fergusson.

El comienzo de la ruptura es sugerida al final del primer acto. Juana, la novia de Carlos, trata de ganarse la amistad del ciego rebelde, y lo que consigue es sentirse contagiada de su desesperanza. Carlos entra de repente en escena y la llama, pero ella, avergonzada, permanece callada, «paralizada, con la mano en la boca y la angustia en el semblante». Carlos entonces parece saber lo que ha pasado. Percibe el ambiente negativo y «pierde su instintiva seguridad; se siente extrañamente solo. Ciego». La mímica sugiere entonces su lucha íntima: «Adelanta indeciso los brazos, con el gesto eterno de palpar el aire, y avanza con precaución».

Pasan meses y la influencia maligna de Ignacio se extiende en el centro. Juana y Carlos comentan preocupados el comportamiento de Elisa, pero ésta, que está presente, no reacciona. Entonces la acotación nos dice claramente lo que ha sucedido: «Ellos tampoco intuyen su presencia: el enlace parece haberse roto entre los ciegos». O, más bien, lo dice la indicación al actor. Al espectador, por otra parte, todo esto se le debe comunicar de otra manera, en forma dramáticamente implícita; no con palabras sino a través de la sensibilidad histriónica.

No se piense, sin embargo, que esta proyección de la persona se limita a los dramas de ciegos. Predomina allí porque la comunicación visual les está vedada a los protagonistas. Normalmente este fenómeno se observa en toda escena conflictiva, en toda apelación de tipo dramático: el actor, viviendo su personaje no en el vacío, sino con el apoyo de otros personajes (actores). Y el sentido de este representar «con otros», presencias «en juego», es parte de la lección de las acotaciones buerianas. He aquí un ejemplo final.

En la segunda parte de *Un soñador para un pueblo,* Esquilache, sintiéndose vencido busca la soledad. Dice entonces a Fernandita, la criadita que le ha dado ánimo y

cariño: «No debí traerte aquí. Hay agonías que un hombre debe pasar solo». Ella deniega: «Cuando se sufre, es mejor tener a nuestro lado al más pobre, al más desvalido de los seres, con tal de que tenga un poco de piedad». Y explica la acotación: «Lo ha dicho pensando en sí misma; pero Esquilache se siente bruscamente quebrado por sus palabras y estalla en un sollozo. Para disimular sus lágrimas; para luchar contra ese destructor sentimiento de autocompasión que le atenaza, se levanta y va hacia la derecha, tragando, jadeando, intentando en vano retener el llanto. Fernandita corre a su lado. Esquilache habla de espaldas, rehuyendo los tímidos contactos que ella, en su angustia, osa; se vuelve a uno y otro lado para que ella no vea sus mejillas mojadas». En ese momento los personajes se perciben y apoyan histriónicamente pues las palabras resultan vanas. Buero mismo lo reconoce y agrega: «El diálogo se hace entrecortado, confuso: dos grades desgracias se buscan a ciegas a su través».

Lo dicho hasta aquí nos permite llegar a ciertas conclusiones en cuanto a una definición de lo histriónico en la obra de Buero. Primero, sus indicaciones al actor nunca exageran, nunca deforman. Compárense las acotaciones señaladas con la visión expresionista que encontramos en los esperpentos. Allí también el diálogo cede a la proyección histriónico-plástica, pero ¡cuán diferente es la estética de Valle! En *Las galas del difunto* se describe el Boticario de la siguiente manera: «El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada se despliega de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el viraje que le sacude la cara revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por los ángulos de la zapateta».

Segundo, Buero mantiene la proyección de «presencias» dentro de límites mesurados. Piénsese en el drama romántico, por ejemplo, en Don Juan Tenorio, todo energía y personalidad; o aún en Yerma, de Lorca, fuerza mítica que trasciende lo humano. Y es que el concepto que Buero tiene de lo histriónico proviene del naturalismo escénico; es decir, de la reforma teatral capitaneada por Ibsen [5].

Buero comparte el liberalismo político del escritor noruego y sus ideas sobre la misión del dramaturgo [6]. Ibsen se rebelaba contra las obras ñoñas y sentimentales de su época y pedía un teatro de ideas; el dramaturgo, según él, debía ser un pensador y un revolucionario. No obstante, se negaba a convertir el teatro en una tribuna de agitación política, viéndolo más bien como una plataforma donde se pudieran exponer y debatir los dilemas del hombre moderno. Quería superar el drama de tesis de entonces, voceador de soluciones fáciles y superficiales, a favor de la presentación, clara y despiadada, de verdaderos problemas éticos y morales. Seguía la estructura de la «pièce bien faite» pero sus protagonistas habían de ser, no ya los viejos tipos, sino

---

[5] Usamos el término «naturalismo escénico» en relación con la reforma teatral de las últimas décadas del siglo, que poco (o nada) tiene que ver con el cientifismo y el determinismo pesimista de la llamada novela naturalista. Un excelente resumen de esta corriente teatral se encuentra en el capítulo séptimo de *La Historia del Teatro Contemporáneo,* tomo II, de JUAN GUERRERO ZAMORA (Barcelona, 1961).

[6] Entre los autores españoles, Buero reconoce haber recibido influencia de Galdós y de Cervantes, y agrega: «Probablemente soy derivado también de una serie de extranjeros que, en mi opinión, me han fecundado de una manera importante; de Henrik Ibsen quizá más que de ningún otro...» (BERNARD DULSEY, «Entrevista a Buero Vallejo», *Modern Language Journal,* pág. 50 (1966), pág. 152.)

hombres y mujeres poseedores de una compleja vida interior. Por consiguiente, su obra reclamaba una renovación de la interpretación escénica.

Ibsen, dice Bentley, «dio al actor algo esencialmente nuevo y le pidió de su parte algo esencialmente nuevo también... Completó el desarrollo que hacía siglos se llevaba lentamente a cabo en el arte del representar: la humanización del actor, convertirle de hierofante en hombre. En Ibsen, el foco del representar es la cara, aquella que el mimo de la antigüedad cubría con una máscara» [7]. Strindberg apoyaba la misma reforma. En su famoso prólogo a *La señorita Julia* protesta contra ciertas deformaciones, resultado del maquillaje y la luminotecnia de la época. Dice: «En el drama psicológico moderno, en el que la cara ha de reflejar las emociones más delicadas, convendría experimentar con luces laterales en un escenario reducido y sin maquillaje, o el menos posible» [8].

Estos intentos de reforma, así como los de Antoine y sus actores del *Theatre Libre* de París y los de *Freie Buhne* de Berlín, tuvieron poca resonancia en España. Buero lo sabe, y sus indicacionea al actor son como un esfuerzo por recoger las lecciones perdidas a través de años. Ellas hacen eco de las mismas enseñanzas que, por lo general, pasaron desapercibidas o ignoradas por aquellos españoles que a fines del siglo pasado y principios de éste dominaban el teatro y se consideraban «modernos»: Echegaray, Benavente y los actores-empresario de la época [9].

El naturalismo escénico, hay que reconocer, es algo básico en la obra bueriana. Sus acotaciones se dirigen a sus colaboradores, es cierto, pero la proyección histriónica que venimos señalando forma parte también de un proceso creador. Es decir, Buero mimetiza, se proyecta dentro de la situación dramática, no sólo para hacer indicaciones al actor, sino también para sentir el drama personalmente, para cerciorarse de la legitimidad de aquello que imagina. Su imaginación formal, he dicho en otra parte, «le lleva desde un principio a pensar como escenógrafo, director y actor» [10]. Y hay que agregar: escenógrafo, director y actor de específica tradición y estilo.

Por otra parte, Buero está muy al tanto de las corrientes de hoy. Ha indagado en las actividades de grupos de vanguardia recientes y adapta ciertos hallazgos. No obstante, permanece fiel a su visión inicial. Declara: «...la obra teórica de Antonin Artaud, la práctica del "Living Theater", la de otros grupos actuales de orientación similar... me han interesado mucho y algo habrán influído en mí. Pero en todas, en general, advierto un intento de ruptura de nuestras inhibiciones mediante participación *física* que se me queda tosca, contraproducente». Agrega después: «...ya en 1950, antes de conocer estas cosas, yo fabriqué mi primer efecto de "participación" del público mediante el apagón del tercer acto en *En la ardiente oscuridad»* [11]. En otras palabras, sus efectos (como el festín dionisíaco que Strindberg introduce en medio

---

[7] «Ibsen Pro and Con», en su libro *In Search of Theater,* New York, 1953, pág. 374. La traducción es mía.

[8] *International Plays,* New York, 1950, pág. 16. La traducción es mía.

[9] Sobre la influencia de esta reforma en España, y falta de ella, véase, HALFDAN GREGERSEN, *Ibsen and Spain,* Cambridge, 1936.

[10] ROBERTO G. SÁNCHEZ, «Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 320-321.

[11] Carta de Buero a Robert Nicholas, incluida en el libro de éste, *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo,* Madrid (Estudios de Hispanófila), 1972, pág. 123-24.

de *La señorita Julia*) no han de violar la estética naturalista. En este respeto a la tradición radica, para algunos, su mérito y, para otros, su limitación.

Contrariamente a los grupos que menciona, y aún en los tales efectos de «participación», Buero mantiene siempre una discreta distancia entre el público y los intérpretes de su obra. Concibe sus dramas en términos del escenario tradicional y sus indicaciones al actor se ajustan a tal perspectiva. Su vocación de pintor le dicta el concepto del cuadro y, con ello, el marco del proscenio. Se niega a seguir modas por el mero alarde de novedad. Admira la obra de Brecht, pero tiene reservas en cuanto a sus teorías. Desconfía del drama puramente cerebral y, por consiguiente, de la falta de emoción en sus intérpretes. «Al lado de la razón», dice en entrevista reciente, «la emoción sigue siendo una de las pocas cosas que merecen la pena. En el teatro y en la vida» [12]. Igual que Arthur Miller, con quien tiene tanto en común, no sólo acepta la herencia del naturalismo escénico sino que la protege y la nutre.

La comparación con Miller resulta especialmente significativa y hace resaltar lo insólito de la hazaña de Buero, el alcance de sus lecciones. Miller, igualmente, sigue la huella de Ibsen, pero en su caso el terreno había sido preparado por O'Neill, durante la década de los veinte, y después por Clifford Odets y la labor de los actores del *Group Theater*. Buero, por otra parte, había de crear su obra en el vacío lamentable de los primeros años de la posguerra española. Las circunstancias históricas del momento pedían un drama de testimonio social básicamente nuevo, y los maestros del moderno teatro español, Valle-Inclán y Lorca, no podían guiarle. Además, no teniendo el apoyo de una tradición de interpretación escénica disciplinada hubo de sentir la necesidad de creársela en alguna forma.

Así pues, luchando en el vacío, en el mar de mediocridad del teatro de esos años, Buero buscó puerto en los sólidos moldes del naturalismo. Si más tarde se permite ciertos experimentos formales de tipo actual, en cuanto a estructura dramática o innovación escenográfica, es precisamente porque sigue anclando sus dramas en la sensibilidad histriónica que proviene de la reforma de fines del XIX, de Ibsen, de Strindberg, de Antoine. Y esto, lejos de europeizarlo, de alejarlo de lo español, le permite acercarse mejor a esos grandiosos exponentes del mimetizar, a Galdós, a Cervantes y a su querido Velázquez.

ROBERTO G. SÁNCHEZ
University of Wisconsin - Madison
Dpt. of Spanish
Van Hise Hall
1220 Linden Drive
MADISON, Wis. 53706 (U.S.A.)

---

[12] Salvat, «Entrevista a Buero Vallejo», pág. 18. En la misma entrevista Salvat le dice: «Viendo el espectáculo sobre *La detonación*, tuve la impresión de que los actores, con escasísimas excepciones, no entendían en absoluto el mensaje ideológico de la obra. No tenían, en ningún momento, posición crítica frente al personaje que representaban.» Y Buero le contesta: «Poco hay que apostillar a lo que dices, pues es muy exacto en general. Haría la salvedad, que ya tú apuntas, en favor de algunos intérpretes. Y otra, que tu considerarás probablemente más discutible, a favor de una interpretación cálida y emotiva; pues ni siquiera en nuestra "era científica" la creo forzosamente alienante.»

La mujer en la literatura de América Latina

Bien temprano se registró en América la presencia de la mujer en el campo de las letras. Cuando la figura extraordinaria de Sor Juana Inés de la Cruz inquietaba los medios eclesiásticos del virreinato de la Nueva España con su *Crisis de un sermón,* que el obispo de Puebla se decidía a publicar en 1690 con un prólogo suyo recriminatorio de las andanzas literarias de la monja, firmado bajo el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz, ya se conocía de diversas damas y religiosas del Nuevo Mundo que habían cultivado la poesía. En *Silva de varias poesías* se escribe de la dominicana Leonor de Ovando, que por el 1580 armaba sonetos, a quien se pudiera considerar la poetisa más antigua del continente. Legendaria era también la vida y obra de Santa Rosa de Lima, autora de fervorosas oraciones breves, recogidas en *Tesoros verdaderos de las Indias,* a finales del XVI. A otras peruanas notables se refiere Mexia de Fernangil en su *Parnaso Antártico,* de 1608, así como Lope de Vega, en *La Filomena.* Uno incluye un *Discurso en loor de la poesía,* que consigna «compuesto por una señora principal deste Reino»; otro recoge una lírica epístola, *Amarillis a Belardo,* de una dama de Huácano, en quien alguna crítica ha creído adivinar a la autora de comedias de la época, Ana Morillo. El mismo Lope alaba en *Laurel de Apolo* a una supuesta poetisa ecuatoriana, Jerónima de Velasco, de obra desconocida. También se divulga en boca de frailes viajeros la existencia de monjas, como la novelesca Sor Juana Maldonado, de Guatemala, y Mariana de Jesús, de Ecuador, improvisadoras de versos. Sin embargo, la primera manifestación literaria de mujer no provendría de estas almas piadosas, sino de la increíble española Isabel de Guevara cuando escribe, en 1556, veinte años después de los sucesos y desde su refugio en La Asunción, una carta a la Gobernadora de la provincia paraguaya, imponiéndola de la heroica acción realizada por las mujeres que, como ella, vinieron con los primeros conquistadores de la Plata y fundaron, a sangre y fuego, en ayuda de la diezmada expedición, la ciudad de Buenos Aires, y no habían recibido a cambio ni el reconocimiento de las autoridades coloniales.

Pero la personalidad más cautivante y señalada de la colonia seguía siendo la monja mexicana, verdadera eminencia literaria y viva ilustración de las presiones que se ejercían sobre la mujer de su tiempo cuando combatía por el derecho a la jerarquía intelectual femenina y a la independencia del espíritu. Su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz,* que aparecería un año posterior a la misiva del obispo, bastaría para comprobar el talento excepcional que la distinguía, su capacidad de reflexión y de exponer ideas con gracia y soltura, la agudeza para indicar los errores de la época y la entereza con que defendía el deber de la mujer a pensar, estudiar y participar activamente en la vida de la sociedad.

Ella, que era capaz de castigar su indolencia para el estudio cortándose el pelo, pues no «parecía razón que estuviese vestida de cabellos, cabeza que estaba tan desnuda de noticias», y pedía a la madre que la vistiera de hombre si fuera necesario con tal de llegar a la Universidad, podría ser considerada al correr de los siglos como la fundadora de la lucha de la mujer latinoamericana por su equiparación al amo masculino. También era Sor Juana poeta de singular voz, lirismo conceptual, intención satírica y vigorosa emoción, parejamente certera en el soneto y la lira, como

en el romance, la redondilla, o el ovillejo, alcanzando su más acabada expresión en el largo poema *El sueño,* donde procura la interpretación de la realidad y especula con su posible simbolismo. La poesía popular tuvo en sus villancicos, de ágiles ritmos y constancia de la presencia negra e india en la América colonial, a una cultivadora principal. Escribió, además, dieciocho loas, dos sainetes, tres autos sacramentales y dos comedias. Interesa *El divino Narciso,* con su combinación de mito griego y tema bíblico, Cristo-Narciso y la similitud entre los ritos de Huitzilopochtli y la eucaristía. Asimismo, llama la atención la irónica composición al estilo calderoniano, *Los empeños de una casa* y la modernidad del sainete entre el segundo y tercer actos de esta obra, donde los cómicos que la interpretan se burlan de los fallos de su autora. Indiscutible escritora mayor de la literatura latinoamericana de todos los tiempos; sin hipérbole, un genio.

Otra monja ilustre sobresalía en los albores del setecientos, la neogranadina Sor Francisca Josefa del Castillo, más conocida por la Madre Castillo, que sorprendió —dado su aislamiento de clarisa— con dos obras claves para conocer la religiosidad de su fe y la realidad de una época, *Vida y Afectos espirituales.* Penetrante y expresiva prosa de estados de ánimo beatíficos y éxtasis ascético, que le ha ganado el título de la mística de nuestras letras. Del resto de la literatura religiosa, escrita por mujeres, merece destacarse *Riego espiritual para nuevas plantas* de la colombiana Madre María Petronila Cuéllar, aunque la suya fuera más obra para adoctrinar a sus novicias que literatura.

La independencia de España y la constitución de las repúblicas abrían un siglo pletórico de posibilidades para los eufóricos latinoamericanos del XIX. La actividad literaria no podía ser ajena a esos sentimientos, que encuentran en el romanticismo el estilo correspondiente. La mujer criolla se duplica en la incorporación a la profesión de las letras. Bajo el ambiguo signo de la influencia neoclásica y el ánimo romántico escribe sus versos, *Canto fúnebre a la muerte de Diego Portales,* en 1837, la primera poetisa chilena, Mercedes Marín. Con sencillez de poeta hondamente lacerada, la boliviana María Josefa Mejía construía la elegía de sí misma, en *La ciega.* Más osada y armoniosa, otra boliviana, Adela Zamudio, lograba su hermoso libro de poemas en epístolas, *Intimas.* El trágico final de la ecuatoriana Dolores Veintimilla avalaba su arrebatado lirismo contra el medio social que la hostigaba, en *A mis enemigos,* y *Quejas.* Elegíaca impresionante, la cubana Luisa Pérez de Zambrana expresaba su dolor por los familiares desaparecidos, con especial sentido poético de la soledad, en *La vuelta al bosque.* Salomé Ureña de Henríquez resultaba una de las poetisas más preciadas de la historia dominicana, gracias a su elevado tratamiento de temas civiles y patrióticos —*Ruinas, La fe en el porvenir*—, y su exaltación del hogar y la familia, *El ave y el nido.* Otras románticas consignables son la panameña Amelia Denis y la salvadoreña Ana Dolores Arias, la mexicana Laura Méndez, y la revolucionaria puertorriqueña que vivió en Cuba, Lola Rodríguez de Tió.

La prosa romántica facilitó la diversificación del género. Apareció la escritora de crónicas de viajes con la Condesa de Merlín, Mercedes Santa Cruz, quien redactaba, desde París, sus memorias sobre La Habana natal. Con las argentinas Juana Manuela Gorriti y Juana Manso se presentaba la novela de carácter histórico y político.

Ambas se referían a la dictadura del general Rosas en *La hija del mazorquero,* y *Los misterios del Plata,* respectivamente. También la Gorriti se incluía en el movimiento indianista con sus poetizaciones novelescas, *El tesoro de los Incas,* y *El pozo de Yocci.* Otras dos argentinas, Rosa Guerra y Eduarda Mansilla, insistían en el tema indígena imaginando el idílico romance entre Lucía de Miranda y su raptor aborigen. Tocaba a la boliviana Lindaura Anzoátegui iniciar un nuevo aspecto del tema indio, en *Huallparrimachi,* con el partidario de las ideas independentistas. También figuraba entre los iniciadores del costumbrismo su obra *Cómo se vive en mi pueblo,* de 1892. Pero la más significativa novela de corte indigenista resultaba *Ave sin nido,* de la peruana Clorinda Matto —publicada en 1889—, por su enérgica acusación contra la condición de explotados de sus protagonistas, que la convertía en precursora de la novela moderna de contenido social. Obras suyas son también *Tradiciones cuzqueñas,* que no son tan logradas como las de Ricardo Palma, y una biografía de *El Lunarejo,* además de otras novelas y relatos. Su compatriota, Mercedes Cabello, denunciaba la corrupción de la alta sociedad limeña en *Blanca Sol,* que ampliaba al ámbito de la vida rural en *Las consecuencias,* con un romanticismo que evolucionaba abiertamente hacia el naturalismo. Todavía bien adentro del siglo XX hallaremos novelistas de corte romántico, como la mexicana María Enriqueta, con su *Jirón de mundo,* de 1918, al estilo de las narraciones sentimentales de las hermanas Brontë. La autobiografía y la historia fueron otras de las modalidades de la prosa ejercidas por mujer. Marietta Veintimilla se distinguía por sus *Páginas del Ecuador,* y la cubana Aurelia Castillo, por sus estudios de los escritores contemporáneos.

El teatro comparecía lastrado de elocuencia y propensión al melodrama, carente de originalidad y verdadera grandeza románticas, además de ser de reducida producción en comparación con la novela y la poesía. *Los deudos reales,* de Carmen Hernández, con asunto y personajes de tragedia griega y tratamiento romántico, inauguraba el teatro puertorriqueño, en 1846, cuando todavía la Isla, a diferencia de los restantes países del continente, a excepción de Cuba, permanecía colonia hispana. El drama histórico *La cruz del Morro,* con reminiscencias del teatro clásico español, era la contribución de otra boricua, María Bibiana Benítez. Cabía a una guatemalteca, Vicenta Laparra, ser la primera escritora de teatro de la región centroamericana, con el estreno de la obra *Angel caído,* en el año 1888; título de tan evidente melodramatismo como los de sus piezas posteriores: *La hija maldita,* y *Los lazos del crimen.* Queda la noticia, antes de terminar el siglo, de la existencia de dos autoras de comedias en Ecuador, la guayaquileña Carmen Pérez y la quiteña Mercedes González, de quien se conserva la pieza *Abuela.*

Sería Gertrudis Gómez de Avellaneda el símbolo más genuino de la centuria literaria decimonónica latinoamericana. Con su magnética personalidad y múltiple talento, igualmente brillante para los géneros poético y narrativo como para el dramático, creó la literatura, hecha por mujer, más acabada y meritoria de su tiempo. De naturaleza violenta, supo, no obstante, lograr la serenidad de espíritu suficiente, gracias a una esmerada educación en las normas de los clásicos, para moldear sus pasiones en arte. Lírica de resonancias tales que apenas asomada a la juventud se despedía de la patria con un soneto, *Al partir,* de cincelada creación, la criolla acertó

en cuanta poesía diferente abordó. La añoranza de la tierra natal le inspiró composiciones antológicas: *A un jilguero, La pesca en el mar, A la muerte de Heredia, Vuelta a la patria,* y fragmentos de la oda *A Su Majestad la Reina Isabel,* sobre todo luego de los arreglos que le hiciera durante sus años de regreso a Cuba. El amor fue tal vez su más constante motivo poético y a través del cual mejor expresó la variedad de sentimientos humanos. Recordemos la vehemencia de *A él,* la agonía de *Amor y orgullo,* el fatalismo de *Al destino, La pesadumbre,* en *Elegías;* el fervor religioso de *La cruz,* y el artístico, en *Al genio poético.* Y también a sus ansias de perfección estilística, proporcionadoras de sus poemas centrales, *Soledad del alma,* y *La noche de insomnio y el alba,* por las métricas y ritmos nuevos que proponen. Invenciones poéticas que, por un lado, la emparentan con Sor Juana y, por otro, la acercan al modernismo. En el teatro, sus triunfos serían aún más frecuentes. Escribió más de veinte piezas, entre originales y refundiciones; la mayoría, de vigorosa construcción e impactantes asuntos. Descolló tanto en la tragedia, el drama romántico, como la pieza de factura clásica. Entre las más notables figuran *Munio Alfonso, Saúl,* y la soberbia creación de *Baltasar.* Resultó insospechable autora de eficientes comedias, fuera poética *(La hija de las flores),* de intriga *(La verdad vence apariencias),* de enredos *(Oráculos de Talía),* de denuncia *(Los tres amores),* o de equivocaciones *(El millonario y la maleta).* A pesar de que en la novela no alcanzaba el nivel indicado en los anteriores géneros, al menos obtenía con las que escribió el mérito de prioridades temáticas: *Sab,* de 1841, quedaba registrada como la primera novela antiesclavista de América, y *Guatimozín,* de 1844, disfrutaba de la misma primacía entre los indianistas. Otras: *Espatolino, Dolores, Dos mujeres,* y la fantasía histórica *El artista barquero,* no llegaban a la altura de las mencionadas. De los relatos que denominó leyendas interesan, en especial, dos: *El aura blanca,* tomada de una tradición cubana, y *El cacique Turmequé,* versión de una crónica incluida en *El Carnero,* del colombiano Rodríguez Freile.

Se cerraba el siglo XIX con la preponderancia modernista, que duraría dos decenas de años más dentro del XX. Las escritoras de entonces hallaban en la lucha del movimiento feminista por la liberación de la mujer sus temas entrañables. Delmira Agustini, desde Uruguay, se convertía en el foco poético del continente con su vibrante y sincero canto al amor libre de las trabas morales y sociales que lo transformaban en un hecho casi pecaminoso. Desde sus conmovedores poemas de *El libro blanco,* de 1907, hasta los más intensos, misteriosos, de erotismo, de la obra póstuma, *Los astros del abismo,* de 1924, la poetisa fulguraba entre las mejores del mundo. De matices más complejos, expositora de una sensibilidad hermética, la poesía de su compatriota, precursora del modernismo, María Eugenia Vaz Ferreira, se desarrollaba como producto de una dignidad que desprecia la codicia de que es objeto. Sus versos se apretaban en la colección, posterior a su muerte, *La isla de los cánticos.* Otra notable poetisa, la cubana Juana Borrero, fatalmente desaparecida antes de cumplir los veinte años, clamaba en escéptico y entristecido tono, en su perfilado soneto *Ultima rima,* por el amor exento de materialismos. Y otras no menos características de los ideales modernistas eran María Cruz, de Guatemala; Rosa Umaña Espinoza, de Nicaragua; Lola Taborga, de Bolivia; Winnet de Rokha, de Chile, y las

cubanas Mercedes Matamoros, María Villar Buceta, y Emilia Bernal, quien evolucionaba hacia más dinámicas y avanzadas fórmulas poéticas.

Matizada de cierta experimentación naturalista, la novela de este período giraba, aunque fuera costumbrista o histórica y de involucración social, hacia la penetración y comprensión sensibles de la realidad. La costarricense Carmen Lyra, militante revolucionaria, hallaba en sus narraciones de folklore *Las fantasías de Juan Silvestre* y en *Los cuentos de mi tía Panchita,* para niños, sus libros más populares. María Fernández, también de Costa Rica, incursionaba por el camino de la novela indigenista con *Zulai* y *Yonta,* sobre los orígenes y las luchas de las razas aborígenes.

La dominicana Virginia Elena Ortega alternaba la novela realista con el cuento acerca de mitos, como *Los diamantes,* mientras la puertorriqueña Ana Roque mezclaba temas de costumbre con asuntos sociales. La chilena Inés Echevarría cultivaba los relatos de viajes, *Hacia el Oriente,* y de evocaciones históricas. Ninguna prosa, sin embargo, definía como la de la venezolana Teresa de la Parra los nuevos tratamientos que transformaban a la novela hacia la óptica, cada vez más íntima y psicológica, de los vanguardistas. A través de estilo de confesiones, su *Ifigenia* (1924) mostraba la destrucción de la vieja sociedad aristocrática, con un uso protagónico del tiempo, como amable y a la vez mortífero vengador de la injusticia social que padecía la mujer. El paisaje, la hacienda de cañas, cobraban un valor de atmósfera decisiva en *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), como agentes primordiales en la melancolía e ironía de sus personajes. Eran, además, obras ingeniosamente narradas en lenguaje de metáforas. Aunque con posterioridad a De la Parra, de quien fue entrañable amiga, la cubana Lydia Cabrera abordó con gran fortuna el tema afrocubano en su excelente libro *Cuentos negros de Cuba* (1940).

El vanguardismo, que cristalizaba en los años posteriores a la primera guerra mundial y extendía su influencia hasta la segunda, apelaba a una literatura de creación más libre, más americana y sencilla, donde cualquier manifestación de «ismos» pudiera contener la violencia y resquebrajamiento de aquella actualidad. A la poesía de la liberación de la mujer a través del amor preconizada por la Agustini, aportaron nueva vitalidad Juana Ibarbourou y Alfonsina Storni. La uruguaya celebraba efusiva su condición de ser natural emparentado con todo lo viviente y se regocijaba de vegetaciones y animales en *Las lenguas de diamante* y *Raíz salvaje* (1920) con versos fáciles y sensuales. Estas sensaciones devenían amargas ante el paso destructor de los años, en *La rosa de los vientos* (1930) y *Perdida* (1950), obras marcadas por el consumo de imágenes y los cambiantes ritmos de los superrealistas. La argentina planteaba una poesía más combativa y determinadora de la situación humillante de la mujer respecto al hombre. La desilusión ante el objeto amado, no obstante su hambre de amor, producía el tono desdeñoso e irónico de *Ocre* (1925) y la victoria sobre él, en sus últimos libros *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938), el desconsuelo del triunfo conquistado a costa de los propios deseos, expresado en ritmos duros, imágenes oscuras, obsesiones torturantes que la guiaron al suicidio. Un conjunto de poetisas puertorriqueñas respondía a la línea trazada por las suramericanas con libros apreciables, el conmovedor *Poema en veinte surcos* de Julia de Burgos, el erótico *Trópico amargo* de Clara Lair, las reveladoras *Canciones en flauta amarga* de

Carmen Alicia Cadilla y la otra posible pasión de amor a la patria en Carmelina Vizcarrondo.

La poesía del gran amor iba a brotar de una voz más equilibrada en la angustia, cuajada de términos provincianos que no temía emplear —hija legítima de su momento literario— en metáforas, aparentemente agria, pero terriblemente tierna para describir la desesperación por el amado perdido y la naturaleza tímida y compleja de la propia personalidad: la chilena Gabriela Mistral atraía la atención mundial con su libro *Desolación* (1922). Alma profundamente martiana, su ineludible vocación de amor no se frustró en el fracaso personal, al contrario, floreció en la causa de la justicia social, el amor a los humildes, a los angustiados, a la madre y en especial a los niños para quienes escribió rondas, cuentos, canciones: *Ternura* recogía esa entrega amorosa a la humanidad. Su último libro, sin embargo, *Lagar* (1954), preconizado en los hoscos versos de *Tala,* resultaba de pertinaz dureza, poemas casi en prosa, donde la muerte era el motivo y el amor a la tierra y a los hombres chilenos la razón de su vida. Premio Nobel de Literatura, 1945, la maestra del valle de Elqui contaba entre sus méritos —como Martí, aliento espiritual de su otra y a quien tanto amaba («el hombre más puro de la raza», lo llamó)— la representación de la literatura mestiza, aquella que en poesía le otorga carta de ciudadanía americana al romance español. No pocas escritoras siguieron su rastro poético en el continente. Asimismo maestra, María Olimpia de Obaldía, desde su tierra natal de Panamá, alababa el amor conyugal y maternal en sus libros *Orquídea* y *Breviario lírico,* o escribía poesía infantil. Otra chilena, María Monvel, hacía suyos los versos sencillos de *Desolación* en sus poemas a la ternura y el hogar. Y aun la poesía fantasiosa y de plancenteras evocaciones de la salvadoreña Claudia Lars, así como la desesperanzada religiosidad de la uruguaya Clara Silva o el goce metafórico de su compatriota Sara de Ibáñez, hasta la misma poesía política de la peruana Magda Portal, estaban impregnadas de grandeza lírica y humana.

Semejantes empeños de revelación y originalidad suscribían la novela al ámbito de la poesía, inclusive en las de acento más realista. Un grupo numeroso de narradoras chilenas y argentinas aparecía en los años de entreguerra, cuyas variantes de psicologismo, mitificaciones, invenciones, podrían concretarse en dos de sus más significativas representantes. María Luisa Bombal, de Chile, resultaba la de obra más importante, con *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1941). Novelas donde la decadencia de la alta burguesía chilena se reflejaba en un plano oscilante entre la realidad y el ensueño, interpretación poética y psicológica de los protagonistas y víctimas de la catástrofe, que la agudeza de su autora revestía de fascinación. Norah Lange, de Argentina, procedía de las filas ultraístas, concentradas alrededor de la revista *Martín Fierro,* y como tal sus novelas estaban permeadas de formas fantasiosas: mágica invocación de personajes. *Personas en la sala,* proyección de la propia destrucción en los objetos, *Los dos retratos.* Otras muestras se producían en diferentes países del continente. Antonia Palacios, de Venezuela, con *Ana Isabel, una niña decente,* retomaba el tiempo impresionista de su antecesora, Teresa de la Parra. La peruana María Rosa Macedo matizaba de expresionismo su *Rastrojo* y Rosa Arciniega, también peruana, avanzaba, en su *Engranajes,* hacia la simbolización de los conflictos colectivos. Yolanda Oreamuno, de Costa Rica, condicionaba el tiempo a la fluencia psíquica en

La ruta de su evasión. La cubana Dulce María Loynaz poetizaba su absorbente *Jardín.* Gisela Zani, de Uruguay, fantaseaba la crítica de la sociedad con *Por vínculos sutiles.*

De temas más ceñidos a una realidad concreta, Nellie Campobello ofrecía una sorprendente visión ultraísta de la revolución mexicana en *Cartucho* de 1931. La chilena Marta Brunet ensayaba el criollismo psicológico con su estilizada novela de la vida campesina, *María Nadie,* entre otras varias de temas parecidos. La hondureña Argentina Díaz Lozano escribía su novela *Mayapán,* donde intentaba reconstruir el mundo maya. La dominicana Virginia Peña volvía por la novela indianista con *Toeva.* Las cubanas Dora Alonso y Rosa Hilda Zell se distinguían en el tema campesino, la primera con la novela *Tierra adentro,* la segunda con fábulas y cuentos de animales, como *Suite Guajira,* mientras Ofelia Rodríguez Acosta insistía en los temas feministas y Renée Méndez Capote publicaba, un poco tardíamente, su evocación de costumbres *La cubanita que nació con el siglo.* Y la panameña Luisita Aguilera Patiño novelaba la historia.

El ensayo, la crítica y la investigación literaria comenzaron a ser géneros frecuentados por la mujer de letras. La argentina Victoria Ocampo representaba la corriente esteticista de América, que aupaba desde la dirección de la espléndida revista *Sur* y apoyaba con la publicación de su libro *Testimonios,* en el que recogía sus impresiones y conversaciones con los más connotados intelectuales europeos de su época. Entre otras ensayistas argentinas se destacaban María Rosa Lida, Ana María Barrenechea, Hortensia Lacau. Por otra parte, el estudio sobre distintos aspectos de la literatura indigenista producía libros de perdurable valor como *La novela indianista en Hispanoamérica* de la puertorriqueña Concha Meléndez y *El indio en la poesía de América Española* de la argentina Aída Cometta Manzoni. La investigación en las literaturas nacionales originaba una serie de trabajos interesantes, como *El jíbaro en la literatura de Puerto Rico* de Ana Margarita Silva y *Diccionario de literatura puertorriqueña* de Josefina Rivera, además de los numerosos aportes en la misma isla caribeña de Margot de Arce y Nilita Vientós Gastón, desde la dirección de la revista *Asonante,* a causa de la cultura latinoamericana. En México aparecía el libro de Joaquina Navarro *La novela realista mexicana,* Abigail Mejía publicaba una historia de la literatura dominicana y Dora Pérez, en colaboración con Manuel Zárate, daba a conocer *La décima y la copla en Panamá.* La cubana Mirta Aguirre, de incursiones poéticas y extensa labor crítica, se insertaba a la prosa ensayística con *La obra narrativa de Cervantes* y su recién premiado estudio sobre la vida, creación y agonía de Sor Juana Inés de la Cruz.

En teatro, el número de dramaturgas crecía con la contemporaneidad, a pesar de que la mayoría igualmente pudiera ser calificada como novelista o poeta, pues se movían con la misma facilidad en los diversos terrenos de la literatura. El grupo más nutrido brotaba en México. María Luisa Ocampo abogaba por la reivindicación de la mujer *(La casa en ruinas, La jauría),* o ensayaba el tratamiento de ciertos conflictos sociales a través de asuntos campesinos *(Al otro día).* Catalina D'Erzell, de franca inclinación al melodrama, escribía más de doce obras sobre problemas femeninos, como *Maternidad,* que obtuvo en el año 1937 más de cien representaciones. Julia Guzmán provocaba el escándalo con sus libres temas sobre la mujer *(Divorciadas, La*

casa sin ventanas). Concepción Sada recogía el tema femenino con marcado acento de desengaño *(Un mundo para mí)*. Otras hay, como Magdalena Mondragón, que insertaban un aire de sensualidad a sus imaginaciones *(La tarántula)* o que asumían, como Margarita Urueta, el tono irónico para abordar lo tradicional *(Ave de sacrificio)*. De más reciente actualidad, Luisa Josefina Hernández *(Los sordomudos)* y María Luisa Algarra *(La primavera inútil)* evidenciaban gran preocupación por la aplicación de nuevas técnicas a sus versiones teatrales de la realidad mexicana. Un experimento, aunque fugaz, sumamente interesante, se derivaba de las dramatizaciones de corridos mexicanos *(Elena, la traicionera)* de Isabel Villaseñor. Tampoco eran pocas las escritoras chilenas que se empleaban en el teatro. Luisa Zanelli llegó a escribir hasta 30 piezas. Gloria Murena era conocida por sus diversas comedias. La novelista Magdalena Petit trasladaba sus fantasías históricas a la escena *(La Quintrala)* o imaginaba la de *Kimeraland*. Dinka de Villarroel estrenaba *Campamentos* sobre la corrupción sindical, con severo control del lenguaje. María Asunción Requena se refería en sus dramas al pasado histórico, mientras Isidora Aguirre, luego de sus éxitos con la comedia musical *La pérgola de las flores,* apuntaba hacia un teatro de la épica nacional en *Los que van quedando en el camino*. En Paraguay se producía un caso único con Josefina Pla, quien, en colaboración con Roque Centurión, escribía el drama *Desheredados* acerca de la guerra del Chaco, así como *María Inmaculada* —entre otras sobre la mujer—, y el libreto en guaraní para la ópera nacional *Parasy,* además de la farsa *Una novia para José Vai (el feo),* de propia producción. Entre las dramaturgas cubanas prevalecía el tema femenino. Renée Potts aportaba una escéptica y poética versión del caso con sus comedias *Cocoa en el Paraíso* y *Domingo de Quasimodo*. Nora Badía estrenaba su monólogo de sustancia psicológica *Mañana es una palabra*. María Alvarez Ríos se revelaba como una comediógrafa de prolija acción, al igual que Adelaida Clemente en el drama. Hilda Perera producía por entonces sus tiernos relatos contra la discriminación racial *Cuentos de Apolo*. Zona teatral importante, Venezuela tenía en la novelista Lucila Palacios una dramaturga de leyendas *(Orquídeas azules)* y de cuentos infantiles. Y en la escritora Ida Gramcko, notable poeta y narradora, una autora de dramas en verso *(María Lionza, La hija de Juan Palomo)*. De Argentina, María Luz Regás, Pilar de Lusarreta y Alcira Olivé se unían con éxito a la abundante corriente de la comedia de pasatiempo; Graciela Tesaire recibía premio por *Ráfaga;* la Comedia Nacional lanzaba la obra de Malena Sandor; Haydée Ghío y Marisa Serrano debutaban en el «teatro polémico» de Barletta; María Luisa Rubertino, Virginia Carreño y Martha Gavensky surgían de la escena independiente, y últimamente María Escudero, en la provincia de Córdoba, discurría sobre teatro colectivo.

De nuestra más cercana actualidad todavía habría que mencionar algunas de sus muchas y valiosas escritoras. La mexicana Rosario Castellanos, poeta *(Lívida luz),* narradora *(Balún Canan),* dramaturga *(Salomé)*. La uruguaya Idea Vilariño, conmovedora voz de dolor y muerte *(La suplicante)*. La cubana Fina García Marruz, sensible poetisa de las cosas amadas *(Las miradas perdidas)*. La salvadoreña Claribel Alegría, lírica esencial *(Vigilias)*. La paraguaya Carmen Soler, combatiente de la poesía social. La argentina Beatriz Guido, sobresaliente novelista de la decadencia política y moral de la oligarquía bonaerense *(Fin de fiesta)*. Y tres escritoras del nuevo género

relato-testimonio: la brasilera Carolina María de Jesús, con *La favela;* la cubana Aída García Alonso, con *Manuela, la mexicana,* y María Esther Gilio, con su documento *La guerrilla tupamara.*

NATI GONZÁLEZ FREIRE
Calle Cero, 305, apto. 3-B.
e/ 3.ª y 5.ª, Miramar.
LA HABANA. Cuba.

Para una antología esencial de Claudio Rodríguez

Los acontecimientos literarios —premios, homenajes, aniversarios— pueden estimular, detrás de su obvia proyección pública, una muy positiva experiencia personal: impulsarnos de nuevo a adentrarnos en una obra que hemos admirado y querido, pero que el tiempo ha acabado necesariamente por alejarnos. Sin embargo, no es esto en verdad lo que me ocurre con la de Claudio Rodríguez, a quien se le ha concedido el Premio Nacional de Literatura (en su sección de Poesía), el pasado año de 1983. Al contrario, por haber vuelto sobre ella en varias ocasiones (y porque la considero una de las más singulares de la lírica española de posguerra y de todo nuestro siglo), su poesía más bien se ha sedimentado en mí, no ya como material siempre dispuesto para una revalorización digamos histórica, sino como una compañía ahondada y entrañable, de la cual estoy seguro de que no podré nunca desprenderme (y para mi bien).

Hace poco, y no recuerdo ahora exactamente quién, alguien sostenía que los jóvenes españoles de cierto momento habían aprendido a leer el mundo «guilleanamente», o sea, de la mano de un poema o de unos versos del autor de *Cántico.* Por mi parte, yo suelo instintivamente asomarme a la contemplación de la vida, y a iluminar esa contemplación, a la luz de alguna intuición expresiva del poeta zamorano, a quien *casi* me sé de memoria. Quiero decir con esto que mi personal lectura de la realidad y la existencia (practicada en su base desde un entusiasmo vital que no enturbia la paralela conciencia del dolor, la pérdida y la injusticia, por otro lado no menos integrantes de esa misma realidad), viene a coincidir, naturalmente, en sus dos vertientes sugeridas —la luminosa y la sombría— con la que la poesía de Rodríguez fundamentalmente propone, y a la larga ésta refuerza a aquélla. Es decir, que yo tiendo a leer el mundo «claudianamente», y ante un paisaje, o ante un sencillo gesto humano, me encuentro repitiendo para mí algunos versos del poeta. De aquí lo que antes afirmaba de cuán entrañable, de cuán ejemplar, me ha sido y sigue siendo su alzada y hermosa palabra poética.

Pero de todos modos, el recaer en Claudio Rodríguez el Premio Nacional de Literatura, en su última edición, vino a situar de nuevo a su poesía en un plano de atención más objetivo y, a la vez, más solidario —devolviéndole así a este afanoso cantor de la solidaridad, la alianza, la amistad y la hospitalidad, lo que tanto en este sentido él nos ha dado. Porque, como escribía Juan García Hortelano en una nota periodística publicada en *El País,* a raíz de darse a conocer la noticia del Premio, toda la tribu literaria estaba de fiesta con ese premio, ya que —añadía— «no conozco a nadie que no quiera bien a Claudio». De aquí mi alegría ante la petición de *Cuadernos Hispanoamericanos* de escribir (de volver a escribir) algo sobre la obra de Rodríguez, pues tomé esa invitación en calidad de excusa —como si la necesitara— para internarme de nuevo en esa obra.

Felizmente, este recorrido de hoy (que se traducirá en unas notas por fuerza parcialísimas) me fue más clarificador que aquellos en que antes, y sólo por mi cuenta, me había arriesgado [1]. Y es que, circunstancialmente, lo acometía ahora bajo el muy positivo efecto de la lectura de dos excelentes exploraciones críticas por la poesía de Claudio a que había tenido acceso por deferencia y generosidad de sus autores (dos buenos amigos, míos y del poeta), ya que esas exploraciones se encuentran aun inéditas en el momento en que esto escribo. Uno de esos trabajos es el medular ensayo de Gonzalo Sobejano, titulado «Impulso lírico y epifanía en la poesía de Claudio Rodríguez»; el otro, el extenso y penetrante capítulo que a «La mirada auroral: la poesía de Claudio Rodríguez» dedica Dionisio Cañas en su libro *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Angel Valente)* [2]. No sólo me apoyo de modo muy explícito en ellos: virtualmente los saqueo. (Pero para que esta acción no llegue a la impudicia, cuando libremente me valgo de esos trabajos, añado tras la cita, y entre paréntesis, las siglas que corresponden al nombre de los dos autores.) Desde luego, también aprovecho algo de lo por mí adelantado en las dos ocasiones anteriores que consigno en la nota 1, pues mi visión última de la poesía de Claudio Rodríguez, si bien matizada y enriquecida por sucesivas relecturas (y por el auxilio de esos ensayos a que acabo de hacer referencia) sigue descansando en los mismos presupuestos.

Si el ejercicio de la intertextualidad es hoy muy traído y llevado en la creación literaria como móvil o mecanismo de gran eficacia (e incluso de inevitabilidad: «todo el mundo reescribe», se oye decir), ¿por qué no acoger también, en la práctica de la crítica, limpia y honestamente, ese mismo mecanismo? (Ya que otra cosa es la «intertextualidad» crítica ejercida como «plagio camouflado», mucho más frecuente de lo que se cree.) En «Oda a la hospitalidad», escribe Rodríguez: *Porque el canto es tan sólo/palabra hospitalaria.* Y este modesto «canto» de homenaje que hoy emprendo hacia

---

[1] Me refiero a estos dos anteriores ensayos míos: «Hacia la verdad en *Alianza y condena* (1965) de Claudio Rodríguez», recogida en *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid, Insula, 1972), y «Claudio Rodríguez, entre la luz y el canto: sobre *El vuelo de la celebración»* (Papeles de Son Armadans, núm. CCLX, noviembre de 1977).

[2] Ambos trabajos son de inminente aparición. El ensayo de Gonzalo Sobejano será incluido en *De los romances villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana* (Homenaje a Gustav Siebenman), ed. José M. López de Abiada (José Esteban, Editor, Madrid). El libro de Dionisio Cañas se encuentra en prensa en la editorial Hiperión (también de Madrid).

la poesía de quien esos versos escribiera, quiere ser también «palabra hospitalaria», donde tal vez la que menos resuene sea la mía. O donde, al menos, la mía dé cobijo hospitalario (y servicial para mi) a otras voces que, desde sus perspectivas personales, se han ido sumando (y aún antes de la concesión de este premio, lo que las hace todavía más válidas) a este unánime reconocimiento laudatorio de una poesía que se ha alzado siempre como cántico o celebración. Acerco así, lo que yo pueda decir, a lo que ya han dicho Sobejano y Cañas; y me uno a ellos y en torno a Claudio Rodríguez en esta ocasión de alegría para todos por el Premio Nacional que a éste le fuera otorgado. Creo casi cumplir literalmente lo que el propio poeta había expresado en aquella misma «Oda...», cuando allí confiadamente afirma que la hospitalidad es *el origen de la fiesta y el canto.*

El título de este ensayo mío anuncia algo así como el adelanto de unas pistas para organizar una *antología esencial* de la poesía de Claudio Rodríguez. La necesidad de ceñir, en un rótulo, el contenido de lo que después en un texto se va a desarrollar, puede llevar (y tal es este caso) a una cierta desfiguración de lo que en verdad luego se ha de encontrar. Debido a ello, conviene precisar que por *esencial* no ha de entenderse aquí una selección de los poemas capitales o mayores en una obra que me permito calificar de casi antológica toda ella. Doy ese término, *esencial,* a los poemas que recogen, o se articulan, en torno a una motivación que sí es central, en el sentido de *sustancial,* en esa obra (dejando forzosamente a un lado otras tensiones que, desde ángulos diferentes y aún opuestos, pudieran en ella ser consideradas como igualmente significativas). Esa motivación que es, repito, esencial y definitoria en la creación poética del autor, pudiera resumirse así: *«La aparición* de la verdad en un trance *instantáneo* que funda una *claridad* nueva» (G. S.). O sea, la revelación o manifestación súbita de una verdad, de la verdad, que puede sorprender al espíritu, incluso en medio de la más inusual o vulgar circunstancia. Y esa manifestación, esa epifanía, es acogida siempre (poética, física y metafísicamente) como una iluminación, como una luz sobrepasadora que devuelve el lado escondido («el misterio») de la realidad, y bajo el efecto de la cual esa realidad puede ser sólo aprehendida en su verdadera *totalidad.* Pues únicamente por la acción de aquella epifanía, tal *integridad* de lo real es alcanzable (es al menos deseable); y la conciencia de esta necesidad (y de la limitación que supone el desentenderse de ella) ha logrado en Claudio Rodríguez algunas formulaciones paradigmáticas. En «Porque no poseemos», de *Alianza y condena,* el poeta habla de los hombres que sólo se atienen a la apariencia —la realidad exterior de las cosas— y les llama: *Ciegos para el misterio/y, por tanto, tuertos/para lo real...*

Y ese escrutamiento del misterio, que por sorpresa adviene como manifestación, revelación o epifanía, ha aguijado de continuo el ejercicio poético de Rodríguez. Es más: le ha dado su vertebración *esencializadora,* al punto de que aún las verdades más inmediatas y comunitarias irrumpen en sus versos, al calor de la creación misma del poema, con ese algo de descubrimiento súbito que el propio lenguaje pareciera imponerle con total imperiosidad. Ya había atisbado incidentalmente este aspecto sustancial de su práctica poética al comentar algunos poemas de *Alianza y condena,* en el primero de mis trabajos referidos. Ahora Gonzalo Sobeajano lo explora sistemática y centralmente, y remite la noción de *epifanía* a la que en su día ofreciera James Joyce

como atribuida a Stephen Dedalus («By an apiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase on the mind itself»). Por mi parte, la había asociado yo (poniendo énfasis en que tal logro no implica en nuestro autor la autoproclamación del poeta como un ser egregio o superior) a una palabras de Alejo Carpentier en el prólogo a su relato *El reino de este mundo*. Escribe allí el novelista cubano: «Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de *estado límite*.» [3]

El conocedor de la poesía de Claudio Rodríguez, o quien, sencillamente, lea sus textos que a continuación presentamos, comprenderá qué bien se advienen algunas de las categorías propuestas por Carpentier (especialmente lo que toca a la «inesperada alteración de la realidad» y a su iluminación inhabitual o favorecedora) a los poemas aquellos en que, desde ese «estado límite» a que lo ha llevado la «exaltación del espíritu», el autor de *Don de la ebriedad* ha intentado notariar el instante supremo y único de la revelación, de la iluminación subitánea de lo real. Y tal instante, trasfundido ya en sabia palabra poética, puede igualmente arrojar su luz última y favorecedora sobre el alma ebria, la mente cuestionadora y aun desengañada, o la serena y madura reflexión del contemplador. Y se habrá notado que insinúo aquí, y resumo, la gradación sobre la que descansa la articulada trayectoria del poeta, tal como la establece Dionisio Cañas: «de una primera mirada *auroral intuitiva [Don de la ebriedad];* a una segunda, *contemplativo-moral [Conjuros];* y, por fin, a una tercera, *contemplativo-reflexiva* [gran parte de *Alianza y condena* y *El vuelo de la celebración]».*

En todas las etapas, en todos los libros, habrá siempre, no un solo poema, sino varios (incluso muchos: a Sobejano le es posible hasta enumerarlos en su estudio), cuyo «asunto» podría decirse que, a mayor o menor distancia, gira en torno a la captación de ese momento mágico de la revelación, del encuentro con lo que el espíritu oscuramente busca o presiente y al cabo logra de modo inesperado bajo muy diversos signos o manifestaciones, la descripción de cuyas benéficas consecuencias se convierte en la materia misma del poema. La minimísima antología esencial que sigue intenta detenerse en una composición (en algún caso, en dos) de cada libro del poeta, a través de las cuales la revelación concederá al hablante poemático lo que, en la respectiva etapa, pareciera reclamar más al autor: la «gracia poética» en *Don de la ebriedad;* la señal que conmina a la entrega moral del hombre al otro, a los otros *(Conjuros);* la verdad y la vida, la verdad que daría sólo su sentido raigal a la vida *(Alianza y condena);* el conocimiento total e integrador *(El vuelo de la celebración)*. Y paso ya a la selección anunciada, insistiendo en lo que un poco más arriba quedó sugerido: las muchas otras piezas que podrían traerse en sustitución, o al lado, de las que aquí van.

Todos están de acuerdo sobre lo que, bajo su escritura audaz y libremente

[3] CARPENTIER: *El reino de este mundo* (relato), Caracas: Primer Festival del Libro Venezolano, s/f, pág. 7.

visionaria (casi impensable en los años del socialrealismo, cuando ve la luz) se descubría en *Don de la ebriedad* (1953): una general imprecisión y vaguedad temática, que por ello mismo dotaba a aquella escritura de su más sutil capacidad de impregnación poética. El propio autor lo define así: «Mi primer libro se titula *Don de la ebriedad* precisamente por eso: la ebriedad de la existencia en sí, sin matices». De aquí la certera impresión de que allí, en ese volumen, «el poeta no canta nada precisamente, o canta universalmente todo» (G. S.). Sin embargo, tras ese libérrimo entramado expresivo, que actuaba como significante de una innegable ambigüedad y plurivalencia semánticas, se definían ya en *Don de la ebriedad,* con precoz lucidez, dos de los centros unificadores de toda la poesía de Claudio Rodríguez, y no sólo de la inicial o juvenil: la emoción exaltada frente al misterio de la naturaleza, por donde se canalizaba la proyección trascendente o metafísica del libro; y la íntima necesidad humana de corresponder con la dación de sí al ejemplo de aquélla, lo cual teñía ya al conjunto de una fuerte coloración ética. Es decir, que más allá de las muy visibles diferencias en tono expresivo de *Don de la ebriedad* con respecto a la obra posterior de su autor, ya en ese temprano cuaderno quedaban delineadas las dos tensiones centrales de su quehacer poético: la volición metafísica y el entrañamiento moral.

Mayor valor premonitorio aún, y ahora descendiendo al particular tema de estas notas, revela el hecho de haber colocado como texto primero del libro (que, por ello, abre también toda su obra poética), el que a continuación se ofrece, y que ha de leerse como una verdadera cifra de ese mecanismo de la revelación que comenzamos aquí a documentar. La pieza podría recibirse como estructurada en tres secciones. Una primera (1-7), que contiene la descripción «objetiva» de la iluminación de la realidad —de las cosas— por una luz trascendente *(la claridad),* que, viniendo de lo alto, ha de ocupar las cosas y darles su total sentido. Otra, intermedia (desde la segunda mitad del verso 7 hasta el 16), que comienza por cuestionar la naturaleza de ese don y concluye por reclamar nerviosamente la urgencia de una concreción material de aquella luz o claridad. Y la tercera y final (17-24), que suscribe la apetencia apasionada del hablante por sustanciarse plenamente, casi se diría que por interfecundarse, de ese supremo beneficio. Teniendo en cuenta esta división interna (formalmente Claudio Rodríguez ha gustado, por lo general, de la indivisión estrófica o exterior), léase ahora el poema:

Siempre la claridad viene del cielo;
es un don: no se halla entre las cosas
sino muy por encima, y las ocupa
haciendo de ello vida y labor propias.
Así amanece el día; así la noche
cierra el gran aposento de sus sombras.
Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados
cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda
los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega,
y es pronto aún, ya llega a la redonda,
a la manera de los vuelos tuyos

y se cierne, y se aleja y, aún remota,
nada hay tan claro como sus impulsos!
Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra.
Como yo, como todo lo que espera.
Si tú, la luz, te la has llevado toda,
¿cómo voy a esperar nada del alba?
Y, sin embargo —esto es un don—, mi boca
espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
ebria persecución, claridad sola
mortal como el abrazo de las hoces,
pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

Extremando la síntesis, podría decirse que las secciones primera y segunda del texto (en la división propuesta) preparan lo que será su verdadero «asunto» o «tema»: la invocación ansiosa y expectante de la iluminación de la realidad por obra de aquella claridad que se recibe —se reitera— como un *don*. Y a éste se le acerca —*ebria persecución* (22)— la noción de ebriedad, con lo cual se acentúa la sugerencia de acción instintiva, fuera de toda causalidad lógica o racional (justificando así, desde la primera composición, el sentido y el título del libro).

El poeta no se maravilla aún (como lo hará en otros poemas que se verán después) por la causa o razón de ese obsequio imprevisto y extraño; y nada más adecuado entonces que ese tono natural, como de quien describe sin asombro un sencillo hecho normal o físico, con que arranca el poema: *Siempre la claridad viene del cielo* (1). Precisamente al pronunciarse desde aquel estado de ebriedad insinuado, puede incluso detallarlo lúcida y confiadamente, restándole así todo matiz de extrañeza a la experiencia. Pero a medida que la pieza avanza, el lector, guiado (¿o confundido?) a tientas por el poeta, comienza a dudar sobre la naturaleza exacta de esa *claridad*. ¿Es la Luz última, metafísica, que para el humano tendrá sólo sentido al cumplirse en *las cosas* (3-4), o en la *forma* (14-16), o en el propio ser de quien tan afanosamente la invoca: *y tú me esperas* (21)? ¿O esa luz es metáfora última de la poesía, es simbolización de la iluminación de la realidad por el acto poético, que es acto de concreción y consecución de una forma? Es lo primero y es, al mismo tiempo, esto último; pero puede incluso arrastrar también otras valencias. Porque el riquísimo material expresivo parece dirigirse a varios referentes —rasgo común a todo *Don de la ebriedad*— que no se oponen, sino que por el contrario se fertilizan mutuamente y enriquecen el contenido de realidad que el poema pretende albergar.

Pero entre esos múltiples niveles referenciales posibles, diríase que el predominante es aquél, genérico en el libro, por el que podría afirmarse que «su tema sería el de la gracia poética cerniéndose sobre el mundo, a la espera de una más extensa experiencia reconocedora» (G. S.). Desde esta lectura se aclaran un tanto las ambiguas, aunque pocas, formas pronominales que aparecen en el desarrollo: *los vuelos tuyos* (11) serían los de la poesía; el *tú* que se ha llevado toda la luz (18) aludiría a la capacidad

de casi dominar el poder de total iluminación de la realidad que solemos adscribir al ejercicio (a la acción) de la poesía; y el *tú me esperas* (21), que se corresponde desde el otro lado del binomio o pareja al *mi alma espera* (en el mismo verso), habría de verse como un índice de la condicionada relación entre la poesía y el poeta, entre la «gracia» y el lenguaje, incapaces de existir la una sin el otro. Pero, sobre todo, se aclarará el sentido último del verso 14 —*Oh claridad sedienta de una forma*—, que remitirá al «no hay más poesía que la del poema» de Jorge Guillén; e igualmente el hecho de que aquélla, la poesía, al realizarse (en la forma, en la materia) se consuma sacrificadamente al hacerse tangible, comunicable y, por tanto, solidaria con el hombre y la realidad. Ya que esa gracia, esa *claridad,* al materializarse (15), acabaría *quemándose a sí misma al cumplir su obra* (16).

Y también se deslizan «pioneramente» en este poema otros anuncios de lo que, cada vez más ahincadamente, dará cuerpo al mundo poético-verbal posterior de Rodríguez. Ese don de claridad se asocia de modo específico, y con el mayor entusiasmo y arrojo en el impulso de la palabra, al momento del alba: *Así amanece el día...* (5-6), inaugurando de tal modo esa mirada auroral intuitiva que ya estrena el libro: «De hecho es de recoger la alegría del lenguaje como correlato de la amanecida, de lo que sobre todo el primer libro de Rodríguez, *Don de la ebriedad,* trata» (D. C.). Hay aún dos versos que ratifican esa entidad protagónica que a la poesía le concedemos en esta pieza, y que se vinculan (por relación sólo aparentemente inversa) con la amanecida, *Si tú la luz te la has llevado toda/ cómo voy a esperar nada del alba* (18-19). Desde la aurora mira al mundo el poeta, pero esta mirada sólo es efectiva si la ejecuta bajo la luz hermana de la poesía, y sin ésta nada hay que aguardar de la hora venturosa. La ecuación poesía=/amanecida/alba, queda así sellada y justifica —desde este juvenil poema— que «ese ardor de descubrir el mundo, las cosas, desde el alba [sea] una de las motivaciones más persistentes en la mirada poética de Rodríguez». (D. C.) y tanto es así, que aun en una composición posterior a su último libro, en un poema muy reciente quiero decir (y me refiero al titulado «Nuevo día»), seguirá profesando su amor a *la aventura de la claridad* y a *la inocencia de la contemplación,* y todo ello asumido como *el secreto que se abre con moldura y asombro/ esta mañana nunca pasajera.* Y tal es el espectáculo que despliega la poesía de Claudio Rodríguez: el de una mañana permanente, detenida, sin tiempo, desde donde contemplar, con frescura e inocencia siempre, la realidad y la vida —y por ello puede hablar de la claridad como *aventura* [4].

También está insinuada en este texto otra de las intuiciones centrales del poeta que entonces nacía: el hecho de que la actitud contemplativa que late en esa misma mirada poética suya «bautiza al mundo como templo en el cual residen las cosas y los seres, y todos se reúnen en un acto de total comunión (D. C.). Para dar persuasión a este aserto, quien lo sostiene había comenzado por recordar que "el verbo *contemplar* procede del latín *contemplari,* compuesto por *cum-templum,* o sea estar juntos en un templo" (D. C.). ¿Y qué sino la imagen de un templo y la sugerencia de lo que en el templo se practica (el ejercicio del amor), es lo que se proyecta desde esa *alta bóveda*

---

[4] El poema «Nuevo día» se ha incluido en la antología *7 poetas españoles de hoy,* ed. J. O. Jiménez y D. Cañas (México, Editorial Oasis, 1983).

que contiene a los seres *en su amor* (8-9)? Aquí está ya imbricado ese sentido de profunda comunión que, bajo diversos talantes en lo humano-moral (amistad, solidaridad, alianza, hospitalidad), irá con el tiempo, y acrecidamente, desarrollando la poesía de Claudio Rodríguez. Y al querer magnificar el alcance último hacia la unión o unidad total de esa claridad señera, al poeta se le impone, en el verso final, una imagen calidísima del amor y la inmediata comunión entre los hombres: el abrazo. Dice ese verso, que adelanta toda la más entrañable reciedumbre ética y cósmica de esta poesía: *pero abrazo hasta el fin que nunca afloja* (34). Y eso son sus poemas: «abrazos a la realidad profunda, y quien lea un poema suyo quedará abarcado en el abrazo» (G. S.).

No es poco, y es de esperar que esto haya quedado demostrado, lo que este primer poema del primer libro de Claudio Rodríguez (leído a más de treinta años de su redacción) avanzaba secretamente hacia su destino o cumplimiento en la obra de madurez del autor.

* * *

Como no se trata de seguir paso a paso, y libro a libro, la evolución del poeta, se hacen dispensables aquí las referencias temáticas y estilísticas que se desprenderían, en su conjunto, de la lectura de *Conjuros* (1958), su segunda entrega. Debe decirse, sí, que el paso de *Don de la ebriedad* a este otro volumen marca el tránsito o inflexión más agudo en esa evolución, lo que ha contribuido grandemente a la impresión de ver aquel libro primero como el más excéntrico a la zona central del poeta ya maduro y a considerarlo más bien como su pórtico o preludio (valoración que seguida textualmente encierra algo de injusticia y de bastante incomprensión ante aquel deslumbrante acorde inicial de esta poesía). Pero lo cierto es que de la vaguedad (o más bien generalidad) temática que caracterizaba a los poemas de *Don...* se pasa ahora, en *Conjuros,* a una rigurosa objetivación en el tratamiento poemático; y del suelto aprovechamiento de los valores irracionales del lenguaje, a una palabra engañosamente más denotativa o aparentemente directa («engaño» o «apariencia» que varios críticos han resuelto con las fórmulas, no todas igualmente felices, de alegoría disémica, realismo simbólico, realismo trascendente, etcétera).

Bien es verdad que, a lo largo de toda su trayectoria, nunca «Claudio Rodríguez parece sentirse poeta privilegiado» (G. S.), lo que equivale a sugerir que no ha cultivado la imagen, de oriundez romántica, del poeta como ese ser egregio y singular que pretende «eternizar» con su palabra lo instantáneo o caduco del vivir (aunque al cabo sea esto lo que haga). Pero aun ello aceptado, es en *Conjuros* donde la distancia entre el poeta y el doloroso entorno histórico-moral en que se asiente, ha decrecido más, haciéndose aquél algo así como el eco de las preocupaciones del mundo y aun de su circunstanciado mundo histórico inmediato. Y hubo de actuar también la lógica maduración de los años, ya que el asombro mayor de *Don de la ebriedad* fue el de haber representado el producto genial de una todavía casi adolescencia. Pero después, «perdida la pureza del cuerpo y de la mente [en *Conjuros*], la conciencia de esta crisis se hace impulsiva de una poesía cargada entonces de juicios, dudas, replanteamientos» (D. C.). Y es que «a lo mejor —y es ahora el propio poeta quien lo aclara— la

evolución ha hecho que aquella ebriedad un poco cósmica, sin ideas ni presupuestos morales, se vaya haciendo cada vez más moral, más meditativa». Y añade, como salvando la autenticidad de su canto: «No es el compromiso, sino la elección de unas zonas morales que a uno le importan».

Y al hilo que específicamente rige nuestra selección, hay en *Conjuros* un poema que ejemplifica de modo casi arquetípico la inserción de ese momento subitáneo de la revelación o epifanía dentro del ya muy concreto *corpus* de posibles motivaciones morales y cercanas del hombre. No suele ser muy favorecido este poema en las antologías de la obra personal de Claudio, o de la poesía española de posguerra—, pero lo considero uno de los más logrados, por ceñido y misterioso, de ese libro (aunque en mi preferencia por él actúe también, muy en lo personal, el hecho de que creo escuchar tras sus versos un secreto parentesco espiritual con esa aleación de temblor metafísico y vibración moral que sostiene a los momentos poéticos más intensos del cubano José Martí, ese gran olvidado de los lectores peninsulares de poesía). El poema es el titulado «Alto jornal» y, como tantos en *Conjuros,* se basa argumentalmente en una mínima anécdota objetivadora: el suceso, la breve historia de un día (si bien excepcional) en la vida de un hombre modesto, de un hombre cualquiera. Y la historia de ese día *se narra* desde la salida del hogar hasta su regreso a éste, cumplido ya el rutinario trabajo cotidiano; pero rota en esa particular jornada, y enriquecido su espíritu, por el milagro de la revelación a que aquel hombre sin esperarlo asiste. Este es el poema.

ALTO JORNAL

Dichoso el que un buen día sale humilde
y se va por la calle, como tantos
días más de su vida, y no lo espera
y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto
y ve, pone el oído al mundo y oye,
anda, y siente subirle entre los pasos
el amor de la tierra, y sigue, y abre
su taller verdadero, y en sus manos
brilla limpio su oficio, y nos lo entrega
de corazón porque ama, y va al trabajo
temblando como un niño que comulga
mas sin caber en el pellejo, y cuando
se ha dado cuenta al fin de lo sencillo
que ha sido todo, ya el jornal ganado,
vuelve a su casa alegre y siente que alguien
empuña su aldabón, y no es en vano.

La humildad del protagonista, ya meridianamente enunciada en el verso 1, se refuerza a través de todo un riguroso nivel semántico que transcurre a lo largo del texto, y el cual remite de modo impecable a esa condición de humildad —de *llaneza,*

cualidad humana tan resistente en la poesía de Rodríguez— que le da al conjunto su más calurosa proyección. De ese hombre se nos habla de *su taller verdadero* (8) y de *su oficio limpio* (9); se nos dice que *va al trabajo* (10) y que vuelve a casa *ya el jornal ganado* (14). Los escuetos dieciséis versos del poema describen el acaecer diario de un sencillo trabajador, de uno entre tantos hombres de «los que viven por sus manos» (con Manrique al fondo). Pero en ese particular día —el día del «suceso» inesperado y abridor— algo diferente ha ocurrido; y esa diferencia, que es el instante de la manifestación profunda, sí se presenta aquí en forma de súbita aparición, de maravillada sorpresa: *y, de pronto, ¿qué es esto?* (4). El llamado ha venido, como siempre, de lo alto; pero el poeta se cuida no más de registrarlo, en esa fugaz pregunta contentiva de la sorpresa, para hacer ingresar rápidamente sus efectos (mediante un muy vivaz dinamismo verbal acumulado en los versos 5-6-7) en ese ámbito, ya estrictamente moral, del trabajo ejercido como acto de amor y de dación. Porque aquel secreto llamado se ha resuelto, y muy en seguida, en la satisfaccción emocionada del deber y en la alegría comunitaria de la coparticipación. Y el resultado de ese trabajo, y de las manos que lo ejecutaron, *nos lo entrega/ de corazón porque ama* (9-10).

El quehacer del oficio, del trabajo, se libera así de su acostumbrada noción de faena pesarosa o mostrenca, y se alza y dignifica mediante ese impulso sostenido de comunión que preside el mundo del poeta, quien ahora se vale incluso de las connotaciones más elementales del sacramento que tal nombre recibe. Y ese hombre que así se da, que así se entrega, se aniña entonces (otro tema del poeta: la pureza de la infancia) y es *como un niño que comulga* (11). Y el tono del poema, que ha sido muy sencillo desde el principio, sube en grados de calor y entusiasmo, porque ha tocado precisamente ese «punto donde el alma se enciende al tocar la verdad como descubrimiento: no la verdad del ser por el ser, sino la verdad del estar con el ser, en un encuentro a fondo» (G. S.).

Porque el *de pronto, ¿qué es esto?* (del verso cuatro), nos ponía frente a la inminencia del ser, de alguna forma trascendente del ser, que se manifestaba a la manera irruptiva tan claramente expresada. Pero el poeta apenas se detiene a describirlo (como sí lo hizo con aquella *claridad* del texto de *Don de la ebriedad* antes visto) para, por el contrario, pasar muy de inmediato a detallar sus consecuencias factuales, a contarnos casi con morosidad lo muy positivo y beneficioso que ese descubrimiento —esa voz, ese misterio— *hace* en el hombre, y le permite felizmente *estar,* convivir, darse, y sentirse ardido por la alegría del deber cumplido. Es la intensa comunión por la entrega (más que el momento en sí de la revelación, aunque partiendo de ésta), lo que el poema en verdad nos narra. No, por tanto, el ser en abstracto; sí el ser en sus concreciones fácticas, humanas, morales. Desde luego, no puede perderse de vista el punto epifánico de arranque, porque si todo aparece al cabo trascendido lo es a partir de aquel momento milagroso de la secreta llamada, si bien traducido aquí en acción y conducta noble, dignificadora. Es decir: en gesto (en riqueza) moral.

Y el instante de mayor misterio, compartido pero también sólo sugerido, se encuentra, a mi juicio, en ese ambiguo *alguien* del verso 15, que en el siguiente *empuña su aldabón y no es en vano* (16). Este *alguien,* ¿es sólo aquél mismo hombre humilde que salió de mañana y ahora regresa, pero ya enriquecido, ya superior, por la revelación

que pudo gozar, y por todo lo que desde ella pudo hacer y darnos? ¿O sobre ese hombre, misteriosamente se ha sobrepuesto la intuición del otro, de los otros que han recibido los productos de su trabajo y de su amor, y que ahora le devuelven, en una mágica comunión de destinos, la sugestión de la vasta unidad universal de los hombres? Confieso que este *alguien* modesto, del final de uno de los aparentemente más modestos poemas de Claudio Rodríguez, me ha intrigado siempre como una de las más sugerentes figuraciones de su obra. Y puesto que eludo los dogmatismos interpretativos, lo abandono aquí, esperando dejar en cada lector el mismo temblor de misterio, la misma interrogante última.

En breve: «Alto jornal», que se había abierto con aquella rápida pregunta sobre el sentido de la sorpresiva manifestación —nivel metafísico—, ha inclinado al cabo lo mayor de su carga poemática hacia el platillo de la acción, el bien obrar y el amor. O sea, se ha inclinado hacia la tesitura moral, acorde a la tónica general de *Conjuros*. Pero aquí, en «Alto jornal», reproduciendo las últimas palabras del último verso (y a diferencia de otros poemas más secos de ese mismo libro), ese bien obrar *no es en vano...*

Alianza y condena (1965), ha sido el volumen de mayor ambición y complejidad de su autor, tanto como uno de los productos poéticos más granados de su generación, y el que definitivamente marca su ingreso en la madurez espiritual y expresiva a que su desarrollo poético le habría de llevar. Madurez: pérdida ya total, por tanto, de aquella mirada sólo intuitiva y fresca, de aquel vigoroso entusiasmo cósmico y al parecer sin destinatario cierto de su primer libro. Y consecuentemente: ratificación en su poesía de lo que Dionisio Cañas ha llamado su mirada contemplativo-reflexiva, con su arduo peso de cuestiones y ahondamientos (balanceando —matizando en el sentido de la gravedad— aquel impulso prístinamente auroral que antes le vimos). Porque, de hecho, no se pierde en *Alianza y condena* la fe en la realidad natural, ni la proyección comunitaria y solidaria hacia los hombres —dos constantes inquebrantables en Rodríguez, como se adelantó—, pero continuando aquí una línea de relevado bulto ya en *Conjuros,* se producirá igualmente la más puntual notarización de las negatividades humanas. La *alianza* y la *condena* avisan, desde le nuevo título, de ese ritmo dialéctico y zigzagueante que nerviosamente estructura al conjunto (y que veremos funcionar muy expresivamente en la pieza del mismo que seleccionamos y comentaremos muy poco después). Y de aquí su complejidad apuntada: ese carácter como de lectura minuciosa de la realidad toda, con sus flancos exultantes pero también con sus vertientes opacas, que los poemas en su sucesión y alternancia acaban por propiciar.

En su día, la ocuparme críticamente de esta entrega mayor del poeta, me empeñé en resumir los contenidos de su sección primera, por parecerme que en ella el autor quería darnos su teoría de vivir, el diagnóstico teórico y agudo de lo que él mismo considera su tema central: «la vida, en sus múltiples manifestaciones y con todas sus consecuencias». Y al concluir allí mi resumen de esos contenidos —y son éstos: la búsqueda de la verdad, la naturaleza misma de la verdad, los instrumentos de posesión o de esfuerzos hacia ella, y los disfraces o enmascaramientos con que el hombre la ha ido enturbiando a lo largo de la historia— tuve que observar, y aquí se me excusará la autocita textual, que «en todos ellos se repite tozudamente una palabra: *verdad, la*

verdad» [5]. Y es que en esa noción, en esa aspiración, creía ver el gozne de aquel apartado inicial y, en rigor, de todo el libro.

Las otras secciones de *Alianza y condena* se podrían leer, a partir de aquella primera, como aplicaciones, como «casos» concretos y objetivados de sus desarrollos fundamentales y más reducibles a una traducción racional —aunque en estos «desarrollos» se encuentran, a mi parecer, dos piezas de extraordinario vuelo imaginativo y, además, capitales para entender el mundo poético de Rodríguez: «Brujas a mediodía (Hacia el conocimiento)» y «Porque no poseemos (La mirada)», cuidando de advertir aquí la significatividad de sus dos subtítulos, colocados entre paréntesis, que son verdaderos índices hacia los objetivos y mecanismos esenciales —el conocimiento, la mirada— de la poesía madura del autor. Y en la sección tercera, integrada por poemas que parecieran surgir de una más concreta experiencia, acaso personalmente vivida, hay un poema —el titulado «Un olor»— que vuelve a retomar, como materia temática, la constatación de ese momento supremo de la revelación, pero ahora engarzándolo directamente a aquellas dos estimulaciones mayores y más ambiciosas del libro en su totalidad, y que he tratado de condensar algo más arriba: la verdad y la vida; o de otro modo, el sentido de la vida que sólo en el hallazgo de la verdad se alcanza. Va aquí el poema.

UN OLOR

¿Qué clara contraseña
me ha abierto lo escondido? ¿Qué aire viene
y, con delicadeza cautelosa,
deja en el cuerpo su honda carga y toca
con tino vehemente ese secreto
quicio de los sentidos donde tiembla
la nueva acción, la nueva
alianza? Da dicha
y ciencia este suceso. Y da aventura
en medio de hospitales,
de bancos y autobuses, a la diaria
rutina. Ya han pasado
los años y aún no puede
pagar todas sus deudas
mi corazón. Pero ahora
este tesoro, este
olor, que es mi verdad,
que es mi alegría y mi arrepentimiento,
me madura y me alza.
Olor a sal, a cuero y a canela,
a lana burda y a pizarra; acaso

[5] J. O. J.: *Diez años de poesía española...*, pág. 149.

algo ácido, transido
de familiaridad y de sorpresa.
¿Qué materia ha cuajado
en la ligera ráfaga que ahora
trae lo perdido y trae
lo ganado, trae tiempo
y trae recuerdo, y trae
libertad y condena?
Gracias doy a este soplo
que huele a un cuerpo amado y a una tarde
y a una ciudad, a este aire
íntimo de erosión, que cala a fondo
y me trabaja silenciosamente
dándome aroma y tufo.
A este olor que es mi vida.

El poema se ha abierto con aquella misma sugestión de extrañeza —de extrañeza ante la revelación— que se había visto en «Alto jornal» (*¿qué es esto?),* acogida a igual forma interrogante —*¿Qué clara contraseña/me ha abierto lo escondido?* (1-2)—, pero ahora desarrollada con mayor lentitud y precisión porque realmente, bajo otras variantes homónimas, se extiende hasta el verso ocho. Esa llamada, que es signo de apertura a lo escondido y secreto (o sea, que es de nuevo manifestación o epifanía), se concreta aquí simbólicamente en la especie vagarosa de *un olor,* que, sin embargo, queda escrupulosamente traducida a su absoluto referente conceptual y existencial: ese olor *es mi verdad* (17), y *es mi vida* (36). Podría sospecharse un algo de humanísima soberbia por el hablante, porque es nada menos que la verdad y el sentido de la vida —nociones altísimas y casi inaprensibles para el hombre— lo que se declara haber instantáneamente poseído. Pero la sucesión de los versos (sucesión jadeante a base de líneas por lo general breves y con frecuencia encabalgadas, correlato a nivel expresivo de la emoción bajo la cual aquella experiencia se vivió y ahora se reescribe) va minando tal insinuación de soberbia posible al dar entrada a sugestiones de índole que en su dialéctica resultan muy alertadoras. Porque esas sugestiones (que toscamente podrían resumirse en los dos polos centrales o unificadores de todo el libro: el bien frente al mal, lo positivo frente a lo negativo, la alianza y la condena), nos van haciendo sentir que la elevada cota alcanzada —la verdad— se compone de dosis paralelas e iguales de *alegría* y de *arrepentimiento* (18). Y aún los materiales a que el trascendente, el misterioso olor remite, no pueden ser de menos «exquisita» o «sublime» naturaleza, de alcurnia más modesta y así alcanzables por el hombre más llano y sencillo: son la sal, el cuero, la canela, la lana, la pizarra (20-21). Es el olor, incluso literalmente ácido, de la vida en agraz (22); y su advenimiento se ha producido (9-12) en medio de la más mediocre o aún áspera costumbre citadina de todos los días (11-12). Ese *olor* nada tiene de «privilegio». Si una vez dio al poeta el secreto de su vivir, podría en cualquier otra ocasión entregárselo también a cualquier otro hombre en cualquier otra circunstancia similar, que es la común de nuestro cotidiano existir.

La estructura, por tanto, estrictamente dialéctica, del poema, lo hace muy representativo del clima general del libro, pues ese instante revelador lo que provoca es la dual reacción emocional del hombre frente a la vida. Y esto hasta el punto de que, desde sus versos, hubiera parecido nacer el impulso inmediato hacia el título del conjunto: *la nueva/alianza* (17-18) enfrentada —mejor: inevitablemente ligada— a la *condena* (29). No es posible, ni recomendable, alargar estos comentarios descendiendo a señalamientos estilísticos demasiado precisos, porque el lector podrá descubrir, por su cuenta y fácilmente, los dos pares de niveles antitéticos que dan vertebración total a la pieza. Un primer par: el hallazgo (*claro, delicado, vehemente, secreto*) adviene en un medio oscuramente dominado por la rutina (9-12). Y otro par, algo anticipado: los efectos o consecuencias humanas, fácticas, de ese hallazgo, de ese *olor*, componen dos series igualmente antitéticas de intuiciones: la *alegría* y el *arrepentimiento* (18), la *familiaridad* y la *sorpresa* (23), la *libertad* y la *condena* (29). Y simbólica y resumidamente, en la línea penúltima, lo que nos embriaga por su sugestión placentera se alía a aquello de que huimos por su nada reconfortante impregnación: el *aroma* y el *tufo* (35), pero igualmente aceptados ambos.

En suma: la revelación no es ya la de aquella transfiguradora claridad que como un *don* milagroso venía del cielo, sino la del descubrimiento de la difícil y contraria verdad de la vida. A pesar de lo cual, y porque gracias a ese descubrimiento el hombre ha tocado a fondo en su ser, *da dicha/y ciencia este suceso* (8-9). Por fuerte que sea, sólo el encuentro con la verdad puede conceder solidez y elevación —pues ese olor *me madura y me alza* (19)— a la pequeñez humana. No otra es la lección moral —pues estamos ante un poeta que ha asumido y defendido siempre «el sentido moral del arte»— que se desprende de *Alianza y condena*. Y que este poema, «Un olor», documenta, mostrando de paso la fidelidad del autor a sí mismo, bajo el aura no menos misteriosa de esa imperiosa revelación —de esa epifanía— por la que se ha aupado tantas veces a los momentos más altos y esenciales de su poesía.

Haciendo abstracción de su apartado I («Herida en cuatro tiempos»), que en cierto modo continúa algunas de las tensiones de mayor proximidad humana que habían dado su nervatura ética raigal a *Alianza y condena*, el último libro del poeta —*El vuelo de la celebración* (1976)— va a contener la poesía más «transfigurada» de Claudio Rodríguez en el sentido en que, bajo tal intuición, la ha examinado Dionisio Cañas en su estudio. Por mi cuenta, había señalado también ya (en el segundo de mis trabajos mencionados) las tres fuerzas motrices que me parecían apuntar, en este libro, a ese mismo efecto de transfiguración. Esas tres fuerzas, apretadamente resumidas, serían las siguientes, y en el mismo orden progresivo en que las enuncio. Una, el ejercicio de la mirada por la que el hombre constituye el mundo y, al rodearse de tan válida consistencia, se constituye a sí mismo. Después, la presencia cada vez más invasora de la luz, cuya acción purificadora o transfiguradora acaba por otorgar entidad religiosa y sacramental a todo lo creado. Y por fin, la práctica del cántico confirmatorio y celebratorio de esa realidad así transfigurada o sacralizada. Cabría esperar que la revelación, en principio al menos, advenga ahora en el momento en que, por la

confluencia milagrosa de la mirada y la luz, se produce el acto último y consagrador de la celebración de la realidad por la palabra. Es decir, se produce el canto.

Y, sin embargo... No hay en todo el nuevo y último libro de Rodríguez ningún poema que registre, al menos con la pulcritud que se ha visto en las composiciones antes leídas, ese instante sobrecogedor y único de la manifestación, del epifánico aviso. La sustancial maduración del poeta —este libro ve la luz once años después del que le precede— parece hacerle obrar con mayor cautela, con más prudente sabiduría, con lo que ello puede suponer de pérdida aún mayor de aquel primer frescor juvenil que le permitía poner virginalmente su oído, sin riesgo alguno, a la espera ansiosa del signo revelador. Como no sea que, y ya desde una óptica más general, que si todo lo real aparece al cabo en trance de transfiguración, el libro en su totalidad pudiera leerse como una sostenida epifanía. Pero, sin embargo, no encontramos ningún texto que transcriba con nitidez ese amaravillamiento que deja en suspenso al ánimo cuando éste se encuentra, imprevistamente, ante el hallazgo o la manifestación trascendente. Que se detenga, aclaro, con aquel irrumpir brusco que supone la interrogante emocionada que escuchamos en «Alto jornal» *(¿qué es esto?)* o en «Un olor» *(¿qué clara contraseña...?)*

Y es que el poeta, en esa maduración sugerida, ha pasado de la aspiración (o el logro) de la verdad a la invocación del conocimiento. Y no es lo mismo la una que el otro. La verdad es una posesión única y absoluta, suprema y resolutoria: quien la alcanza (como el hablante de «Un olor») ha encontrado ya las claves del secreto de la vida, al menos de su vida. Con mayor humildad y menor pretensión —con esa macerada sabiduría de la madurez—, el conocimiento implica un intento, un esfuerzo, un hacia... (como tan luminosamente dejó planteado Vicente Aleixandre en sus inquietantes *Diálogos del conocimiento)*. Ese impulso hacia el conocer en profundidad no amaina la aventura; por el contrario, la espolea, la hace más viva. Pues el conocimiento no es algo que pueda ser nunca una plena conquista —como podría serlo, ya quedó invocado, el arribo a la verdad—, sino algo por definición siempre haciéndose, siempre incoándose, siempre abierto hacia su complexión. Y por eso la voluntad hacia él se vuelve naturalmente más actuante y dinámica: querer conocer es querer vivir.

Ha de observarse, en los dos poemas de *El vuelo de la celebración* que a continuación se reproducen, cómo, más que devolver verbalmente en ellos el encuentro milagroso ya alcanzado, lo que les da su sentido es un tono de ruego o invocación, de admonición, de súplica. Humildemente, el hablante los comienza con un acto de petición *(Dejad que el viento me traspase el cuerpo,* en «Un viento»), o bien de recomendación o consejo *(Y para ver hay que elevar el cuerpo,* en «Hacia la luz»). Por parecernos ya innecesarios los comentarios adicionales, me limito a copiarlos a continuación, con acaso un mínimo de clarificación en torno a ellos.

UN VIENTO

Dejad que el viento me traspase el cuerpo
y lo ilumine. Viento sur, salino,
muy soleado y muy recién lavado
de intimidad y redención, y de
impaciencia. Entra, entra en mi lumbre,
ábreme ese camino
nunca sabido: el de la claridad.
Suena con sed de espacio,
viento de junio, tan intenso y libre
que la respiración, que ahora es deseo,
me salve. Ven,
conocimiento mío, a través
de tanta materia deslumbrada por tu honda
gracia.
Cuán a fondo me asaltas y me enseñas
a vivir, a olvidar,
tú, con tu clara música.
Y cómo alzas mi vida
muy silenciosamente,
muy de mañana y amorosamente
con esa puerta luminosa y cierta
que se me abre serena
porque contigo no me importa nunca
que algo me nuble el alma.

HACIA LA LUZ

Y para ver hay que elevar el cuerpo,
la vida entera entrando en la mirada
hacia esta luz, tan misteriosa y tan sencilla,
hacia esta palabra verdadera.

Ahora está amaneciendo y esta luz de Levante,
cenicienta,
que es entrega y arrimo
por las calles tan solas y tan resplandecientes,
nos mortifica y cuida,
cuando la sombra se desnuda en ella
y se alza la promesa
de la verdad del aire.

Es el olor del cielo,
es el aroma de la claridad,
cuando vamos entrando a oscuras en el día,
en la luz tan maltrecha por lo ciego
del ojo, por el párpado tierno aún para abrir
las puertas de la contemplación,
la columna del alma,
la floración temprana del recuerdo.

Tú, luz, nunca serena,
¿me vas a dar serenidad ahora?

Sólo invocación, por tanto: *Ven/ conocimiento mío,* en «Un viento». Pero duda también: *cuando vamos entrando a oscuras en el día/ en la luz tan maltrecha por lo ciego/ del ojo,* se dice en «Hacia la luz». No son aún —o no pueden ser ya— poemas de la revelación, sino del reclamo expectante hacia ella. Pero ambos siguen siendo poemas mañaneros, pues en los dos el ambiente temporal es la hora del alba: la querida hora del poeta para continuar ejerciendo, siquiera ahora con una mayor carga reflexiva (y dubitativa), su sostenida mirada siempre auroral, siempre dispuesta al renovado reconocimiento y al renovado asombro ante las cosas y la vida.

No obstante, se ha producido esa disminución de la capacidad intuitiva para detectar las señales misteriosas de la epifanía, a lo que acabamos de referirnos. No es ello sino consecuencia del aumento en la tensión reflexiva, con lo que tal implica de ahondamiento y gravedad, pero, a la vez, de merma en el candor y la inocencia. Cañas resume admirablemente la inflexión sufrida: «Porque del *don* al *vuelo* y de la *ebriedad* a la *celebración,* se da un cambio semántico cuya primera connotación es la de una reflexión honda por parte del poeta. Tanto el *don* como la *ebriedad* parecen connotar un ser, unos valores abstractos y difíciles de definir. *Vuelo* y *celebración* requieren ya más malicia, ejercicio o sabiduría, pues ambos vocablos implican cierto oficio o práctica, cierto conocimiento adquirido con la reflexión, con el paso del tiempo». Y esa «malicia» y esa «sabiduría», a las que aquí se alude, restan la venturosa pasividad —o disponibilidad— para la audición «natural» e ingenua del misterio y aconsejan pasar todo por el tamiz implacable y escrutador del pensamiento.

Pero movámonos, sin traicionarnos, hacia el otro polo del péndulo. Porque, a pesar de las cautelas que la reflexión ordena, no ha decrecido la fe: el conocimiento es *puerta luminosa y cierta* en el primer poema; y en el segundo, la luz no es sino configuración o forma de la *palabra verdadera* que el poeta (el hombre) acecha. El ciclo se ha cerrado con la misma mantenida profesión de amor y proyección hacia la luz, que es aquí calificada de *tan misteriosa y tan sencilla* (donde los más extremos opuestos —el misterio y la normalidad— se armonizan y confluyen con la más suave familiaridad). Porque el encuentro se ha producido —o se desea que se produzca— con igual naturalidad al modo como, en *Don de la ebriedad,* la supratemporal claridad se instalaba en las cosas *haciendo de ello vida y labor propias.* El misterio hecho realidad, viviendo sólo de su acción sobre la realidad: la máxima cotidianidad de lo trascenden-

te. Y de aquí, por esto mismo, la mayor riqueza esencial en la poesía de Claudio Rodríguez.

El impulso hacia estas páginas ha sido de celebración y de canto: mi modo de agradecer, y de festejar, a quien nos ha enseñado a celebrar el mundo y a querer escuchar siempre el hondo cántico de lo real. Por ello, al acotar el tema, quedaron necesariamente excluidas las otras vetas (críticas, dolorosas, acaso amargas) que, desde el otro costado, dan igual peso y razón, dan quizá aún más compartible calor, a su poesía íntegra. He aventurado sólo unos pocos poemas hacia una posible antología esencial de Claudio Rodríguez, en el específico sentido que a la noción de *esencial* comencé por atribuir. Una antología, pues, de sus momentos hacia el ser o la esencia, no para abstraerlo y desde esta ladera añorarlo como inalcanzable entidad sobrepasadora, sino para «estar con el ser», para estar con él entre las cosas, como muy certeramente advertía Gonzalo Sobejano y vimos ya muy atrás.

Sin embargo: ¿es ésta mi selección definitiva? Desde luego que no: estoy seguro de que, cuando vea publicados estos rápidos apuntes, ya pensaré distinto. Todo es provisional, pues lo provisorio y mutable es signo de nuestro único seguro haber: la temporalidad, el tiempo. Pero sí me ha animado un jubiloso propósito: el de unirme al canto alegre con que hoy rodeamos sus lectores y amigos a Claudio Rodríguez por este Premio Nacional que, al otorgársele en 1983, se ha dignificado a sí mismo. En este momento, o sea, justo cuando ahora escribo: tiempo y canto, nada más. Lo ha dicho también el propio poeta al final del poema *«Elegía desde Simancas* (Hacia la Historia)», que cierra su último libro: *Aquí ya no hay historia ni siquiera leyenda/ sólo tiempo hecho canto* [6].

Envío (personal)

Lo acabo de decir: la ocasión es de regocijo y celebración. Me sean, pues, permitidas las efusiones. Los largos treinta años que van desde *Don de la ebriedad* (1953) hasta la fecha, son los mismos de mi ya larga relación amistosa con Claudio Rodríguez. Le conocí justamente entonces, en la Facultad de Letras de Madrid, con su flamante y recientísimo Premio Adonais por aquel libro (*flamante:* la palabra que tal vez menos convenga a Claudio, cultivador natural —como el Eugenio de Luelmo de su poema— de la más entrañable llaneza). Fue así mi primer compañero cercano de clases y mi primer amigo en España, acabado de llegar yo de Cuba, mi país. Después, sólo muy poco después, vinieron otros: Paco Brines, Carlos Bousoño, Pepe Hierro... Y muy cerca, en todo momento, ese Amigo Mayor que siempre encontramos en la humanidad generosísima de Vicente Aleixandre. Con ellos integré mi primer grupo español de amistad y poesía, que ha permanecido intacto y acrecido hasta hoy. He sido afortunado...

Por aquellos mismos años le apareció a Claudio —nos apareció a todos, que la queremos tanto— Clara: Clara Miranda de Rodríguez, su mujer y leal compañera. De

---

[6] Para la redacción de este ensayo, el autor dispuso de una beca del *Professional Staff Congress of The City University of New York* (1984).

fervor en la amistad y la compañía y de entusiasmo ante la vida, no sé de quién he aprendido más: si de él o de ella. Tampoco sabría decír qué secretos lazos les ha unido en el ejercicio de estas nada comunes virtudes, pero sospecho que por esas virtudes se escogieron mutuamente. Y que las *afinidades electivas,* de que hablaba Goethe, cristalizaron entre los dos rara y hermosamente.

Le comenté un día a Gonzalo Sobejano que, en este ensayo, intentaba un a modo de crítica «hospitalaria» (me dio por llamarla así, y ya se comprenderá por qué). Recuerdo que me contestó que era eso algo insólito (aludiendo quizá a las veces en que los escritores son impunemente «saqueados» por el usurpador, los usurpadores). Puestos ya a libertades, vaya esta otra e igualmente insólita: estampar una dedicatoria, a posteriori, en la que uno de los dos destinatarios sea precisamente la persona sobre quien se ha escrito aquello que se dedica.

Y amparado en tal libertad, ésta sería la mía: Para Clara y Claudio, con un abrazo... *pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.*

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ
Agustín de Foxá, 16-18
28016 MADRID

La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas

A partir de los años cuarenta, en Centroamérica, se manifiesta, en una serie de relatos de unos cuantos autores vinculados biográficamente con la «zona maya», el transparente proyecto de articular el texto literario de modo radical —y no sólo temático o referencial— con el mundo indígena [1]. Centrándonos en dos de las novelas más significativas de esta serie, *Hombres de maíz* (1949), del guatemalteco Miguel Angel Asturias, y *Balún Canán* (1957), de la chiapaneca Rosario Castellanos, trataremos de presentar, sucintamente y a modo de hipótesis, las líneas convergentes y divergentes de este proyecto literario.

[1] Incluimos en esta serie, sin pretensiones de exhaustividad, los textos siguientes (se indica el año de la primera publicación y el «país de origen»: E. ABREU GÓMEZ: *Canek,* 1940, Yucatán; M. A. ASTURIAS: *Hombres de maíz,* 1949 y *Mulata de tal,* 1963, Guatemala; R. CASTELLANOS: *Balún Canán,* 1957, *Ciudad Real,* 1960 y *Oficio de tinieblas,* 1962, Chiapas; E. ZEPEDA: *Benzulúl,* 1959, Chiapas; C. A. CASTRO: *Los hombres verdaderos,* 1959, Chiapas. Los guatemaltecos F. Herrera y M. Monteforte Toledo, contemporáneos de los precedentes, practican una narrativa indigenista de corte más tradicional. Ediciones usadas: *Hombres de maíz,* Buenos Aires, Losada, 1968, 6.ª edición; *Balún Canán,* México, F. C. E., 1957.

I. La zona maya

La zona maya, bien se sabe, no corresponde a ninguna entidad nacional moderna. Se extiende, grosso modo, del istmo de Tehuantepec hasta el río Ulúa (Honduras), e incluye parcial o totalmente, según las fronteras actuales, los estados mexicanos de Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán, y el territorio de Quintana Roo, así como las repúblicas independientes de Guatemala, Belize y Honduras. Para hacer resaltar la ya antigua identidad sociocultural de la zona maya, no protegida por ninguna frontera política, nos permitiremos una pequeña incursión en la historia regional.

Mucho tiempo antes de la conquista española, en los siglos que preceden y suceden a las repetidas irrupciones de los toltecas o nahuas del norte, los grupos mayanses, diseminados a través de regiones muy variadas en cuanto a su altura sobre el nivel del mar y su ecología, van creando no precisamente un imperio, sino, más bien, una especie de civilización común, policéntrica y cambiante. Las señas de identidad de la civilización maya son, en primer lugar, la pertenencia a una familia lingüística común, la de los idiomas mayanses, el exitoso cultivo de una planta sagrada, el maíz, y una religión agrícola dotada de un calendario sofisticado. Los excedentes de la producción alimenticia auspician la aparición de un régimen teocrático con una casta sacerdotal poderosa, que promueve la construcción de centros ceremoniales imponentes.

La resistencia de los principados mayas a la conquista española resulta encarnizada, especialmente en Yucatán. Durante la época colonial, la parte meridional de la zona maya funciona, con el título de gobernación de Guatemala y Chiapas (una audiencia existe en Guatemala desde 1543), como apéndice del virreinato de Nueva España; Yucatán, a su vez, se convierte en otro apéndice del mismo virreinato [2].

En el siglo XIX, después de la independencia y la provisional incorporación al efímero imperio mexicano de Iturbide (1822-1823), la zona maya —pero ya sin la península de Yucatán, sacudida por movimientos separatistas— formará parte de la casi nonata e inestable Confederación de las Provincias Unidas de Centroamérica, para dividirse progresivamente en los estados y territorios mencionados al comienzo [3].

La historia reciente de los diferentes fragmentos de la zona maya presenta, pese a todo, una serie de paralelismos notorios, en parte comunes a toda Centroamérica: conservadurismo y autoritarismo político, ausencia o fracaso de proyectos nacionales o regionales que incluyan la participación de la población indígena, casi siempre mayoritaria; atraso social, debido, sobre todo, a la demora, la interrupción o la incoherencia de la reforma agraria; frecuentes sublevaciones indígenas, a veces de gran envergadura [4]; resistencia cultural de las colectividades indígenas y desconfianza frente a la arrogancia de la clase dominante *ladina;* penetración imperialista bajo formas

---

[2] La conquista de Yucatán, muy difícil, dura de 1527 a 1546. Los caciques Canek de Ta Itzá (Petén, actualmente Guatemala) resisten a los españoles hasta 1695. Cf. M. DE LA GARZA: *Literatura maya,* Biblioteca Ayacucho, núm. 57, Caracas, y R. KONETZKE: *América latina II: La época colonial,* España-México, Siglo XXI, 1979, 9.ª edición.

[3] Cf. G. SANDNER/H. A. STEGER (editores): *Lateinamerika,* Frankfurt, Fischer, 1973, y L. CARDOZA Y ARAGÓN: *Guatemala: las líneas de su mano,* México, F. C. E., 1976, 3.ª edición.

[4] Las sublevaciones indígenas de mayor alcance en épocas relativamente recientes fueron: en Yucatán,

destructoras, como la del monocultivo regional (plátano, café, henequén, azúcar, etc.), y la de la extracción petrolífera, a expensas de la agricultura de autoabastecimiento.

En su configuración sociocultural, pese a la extremada fragmentación política, los aspectos comunes a toda la zona maya predominan, hoy todavía, sobre los aspectos divergentes. Entre todos los aspectos comunes, el de mayor relevancia, para nuestro propósito, es la importancia demográfica, cultural y sociopolítica que conserva la población indígena en esta zona. El sector indígena de la población, que pertenece en su casi totalidad a alguna de las veinte o más colectividades de habla mayanse, se estima, según estadísticas más bien reticentes, a más del 50 por 100 de la población global (años cincuenta); en grandes áreas de la zona maya sigue conservando, en realidad, un predominio casi absoluto: tal es el caso del interior de Yucatán, de los Altos de Chiapas y Guatemala [5].

Si agregamos a todas estas consideraciones histórico-demográficas el fenómeno de la supervivencia de elementos indígenas en las culturas populares mestizas, *ladinas,* sobre todo en el campo y las aglomeraciones pequeñas [6], resulta evidente que un narrador culto de esta zona, a menos de carecer totalmente de sensibilidad popular o, más escuetamente, de vínculos con el campo, la provincia o los estratos inferiores de la ciudad, no puede cerrar los ojos ante la abrumadora presencia indígena; dicho de otro modo, no puede no documentarla de alguna manera en sus escritos.

II. La segunda vida del «Popol Vuh»

Antes de entrar de lleno en nuestra problemática, nos parece útil señalar algunas particularidades del pasado literario de la zona maya. De todos los pueblos de la

la «guerra de las castas», que duró aproximadamente de 1850 a 1910 y que originó la división político-administrativa de la península de Yucatán; su eco resuena en *Canek,* de Abreu Gómez. En Chiapas, la sublevación mesiánica de los chamulas-tozotziles, 1868-1870 (V. VICENTE PINEDA: *Historia de las sublevaciones indígenas habidas en el estado de Chiapas. Gramática de la lengua tzel-tal,* Chiapas, Imp. del Gobierno, 1888), novelada por R. Castellanos en *Oficio de tinieblas.* En Guatemala, insurrecciones de San Juan Ixcoy (1898), Totonicapan (1905), Patzicía (1944), v. JEAN-LOUP HERBERT et al.: *Indianité et lutte de classes,* París, Union générale d'éditions, 1972, coll. 10/18.

[5] Para dar una idea por lo menos aproximativa de la magnitud relativa y absoluta de la población indígena en la zona maya, ofreceremos a continuación algunas cifras demográficas indicativas, provenientes de varios censos y estimaciones bastante recientes. Para imaginarse la situación de los años cuarenta y cincuenta, se puede partir de la observación de que la población indígena, en cifras absolutas, sigue creciendo ligeramente, pero que su porcentaje de la población global tiende a disminuir. Las cifras en sí dependen, por una parte, de la definición de lo que es un «indio», y por otra, de la sinceridad de las respuestas.

Guatemala (censo de 1964): 4.287.700 habitantes, de los cuales 1.904.000 indios; según la Enciclopedia Británica, 15. edición (1975) habría unos 920.000 quichés-cakchiqueles-tzutujiles, 350.000 mames, 300.000 kekchis, 20.000 ixiles, etcétera. Península de Yucatán (censo de 1970): 1.138.061 habitantes, de los cuales 443.050 indios, en su mayoría mayas yucatecos. En Tabasco (E. B., 1975), habría 30.000 choles (incluidos algunos que viven en Chiapas), 20.000 chontales, etcétera. Chiapas (censo de 1970): 95.783 tzotziles, 99.412 tzeltales y (estim E. B. 1975) 12.000 tojolábales, etcétera. En Honduras, según un censo de 1961, hay un 20 por 100 de indios: los chortíes, entre Honduras y Guatemala, son (estim. E. B. 1975) 33.000. Belize, ex-Honduras británico (censo de 1970): 10 por 100 de indios, en general yucatecos.

[6] V. R. N. ADAMS: *Encuesta sobre la cultura de los ladinos en Guatemala,* Guatemala, Minist. Educación Pública, 1956.

América prehispánica, los de habla mayanse fueron los que trabajaron con mayor ahínco en el perfeccionamiento de la escritura glífica, los que atribuyeron la mayor importancia a la escritura para la conservación y la transmisión del discurso «literario» (religioso, mítico, histórico). Es plausible que sea por la misma razón que algunos pueblos mayas, al revelárseles la ventaja del alfabeto para la transcripción fonética de los textos, lo adoptaron con mucho entusiasmo. Al contrario de los quechuas y de los aztecas, que lo usaban casi exclusivamente para pedir cuentas a la administración española y negociar con ella, los mayas lo dedicaron a sus propios fines historiográficos, mitográficos, y otros. Esta diferente actitud frente a las potencialidades del alfabeto repercutió naturalmente en las prácticas literarias de las zonas respectivas. En México y el Perú, el uso de la escritura alfabética por parte de ciertas personalidades indígenas o mestizas permitió la producción, dentro del circuito colonial, de una literatura escrita híbrida o «mestiza», que coexistía con la literatura indígena propiamente dicha, de tradición oral y de práctica colectiva [7]. En la zona maya, en cambio, el alfabeto favoreció el surgimiento de una literatura clandestina, escrita —mediante el alfabeto— por indígenas y destinada a los mismos indígenas. El primer texto que se podría calificar, en la zona guatemalteco-chiapaneca [8], de mestizo, porque ostenta el impacto del discurso indígena en la escritura española, fue el que reunió las *Historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala,* redactado al comienzo del siglo XVIII por el padre Francisco Ximénez [9]. El manuscrito ofrece la primera traducción al español del *Popol Vuh,* o «Libro (del) común», texto sagrado de los quichés, que ellos mismos habían adaptado al alfabeto en el siglo XVI, sin darlo a conocer a ninguna autoridad española.

Ahora bien, precisamente el *Popol Vuh* y otros textos mayas antiguos, traducidos al español en fechas más recientes, se convertirán en uno de los puntos de partida decisivos para los proyectos novelescos de Asturias, R. Castellanos, o Abreu Gómez; al modo de una reserva de discurso indígena, estas narraciones alimentarán uno de los ejes de significación de los relatos modernos [10]. El otro estímulo decisivo, que cristalizará también en eje significativo, es, sin lugar a dudas, la preocupación «indigenista» de los autores, su afán de contribuir a solucionar el problema político más explosivo de Guatemala, del oriente de Chiapas, de la península de Yucatán: la situación sociocultural y política sin salida a que están sometidos los indios. Dicho de otro modo, si la realidad social, tal como la viven y sufren los indios, abastece a estos

---

[7] Cf. M. LIENHARD: «La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario», *Revista de crítica literaria latinoamericana,* núm. 17, págs. 105-115. Lima, 1983.

[8] La crónica de FRAY DIEGO DE LANDA: *Relación de las cosas de Yucatán* (hacia 1560), México, Porrúa, 1978, 11. edición, si bien ofrece una invalorable información acerca de los mayas, no muestra la huella del discurso indígena en su escritura.

[9] Publicado por C. SCHERZER, Viena, Gerold, 1857.

[10] Se trata, sobre todo, del *Popol Vuh* maya-quiché (trad. A. Recinos, México, F. C. E., 4.ª edición, 6.ª reimpresión, 1970), del *Libro de los libros de Chilam Balam* yucateco (trad. A. Barrera Vásquez y S. Rendón, México, F. C. E., 1969, 4.ª edición), de los *Anales de los cakchiqueles* (trad. A. Recinos en M. DE LA GARZA: *Literatura maya,* op. cit.). E. Abreu Gómez «se encomienda» a varios textos yucatecos menos conocidos. Asturias extrae materiales de la información azteca de Sahagún (cf. *Historia general de las cosas de Nueva España,* edición y traducciones de A. M. GARIBAY, México, Porrúa, 1979, 4.ª ed.).

escritores con abundantes materiales testimoniales, los relatos antiguos les proponen una serie de formas y de motivos literarios de apariencia indígena. Dentro de este modo de producción literaria, los grupos indígenas actuales, en tanto que portadores de contenidos y formas culturales y artísticas, no juegan sino un papel marginal. Este límite, la escasa permeabilidad de los textos narrativos con respecto a las culturas indígenas vivas, es un rasgo constitutivo de la literatura *ladina* en la zona maya: a la imposible inmersión en el mundo indígena, ella sustituye la sugestión de su presencia.

III. «Balún Canán»: testimonio y autocrítica

¿Cómo llega a concretarse tal proyecto literario «ladino» en la realidad textual de las dos novelas? El comienzo de la obra de R. Castellanos —título, epígrafe, diálogo inaugural— resulta una puesta en escena muy gráfica de la solución que se dará ahí a los problemas narrativos planteados:

> BALUN CANAN
>
> *Musitaremos el origen. Musitaremos*
> *solamente la historia, el relato.*
> *Nosotros no hacemos más que regresar;*
> *hemos cumplido nuestra tarea; nuestros*
> *días están acabados. Pensad en nosotros,*
> *no nos borréis de vuestra memoria, no*
> *nos olvidéis.*
>
> El libro del consejo
>
> I
>
> ...Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen con el leño en la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú y les baste un soplo, solamente un soplo...
>
> —No me cuentes ese cuento, nana.
>
> —¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís?
>
> —No soy un grano de anís. Soy una niña, y tengo siete años.

Detrás del breve enunciado en lengua *tzeltal, Balún Canán* («los nueve guardianes», nombre antiguo de la ciudad de Comitán), se oculta una novela escrita en *español;* la palabra indígena debe sugerir al lector su inmersión en el universo desconocido de los indios tzeltales del oriente de Chiapas. El epígrafe —dos citas del *Popol Vuh* maya-quiché, en español— desemboca sin transición, desbordando los límites consuetudinarios de un epígrafe, en un discurso directo pronunciado por una voz indígena, que abre el relato. Esta voz, como se descubre luego, pertenece a la nana (niñera) de la narradora, supuestamente una niña de siete años. A nuestros ojos aparece así una articulación precisa —aunque ficticia— entre el discurso indígena antiguo, el discurso

indígena actual y el universo narrativo de la novela: el viejo discurso del *Popol Vuh* de los quichés sobrevive en el de la nana tzeltal, que sobrevive, a su vez, en «línea materna», en el de la novela. Mediante esta articulación, la novela se atribuye a sí misma, sin duda para legitimarse, una ascendencia *Popol Vuh.* No escapa a nadie que tal genealogía es imaginaria, porque escamotea no sólo la cuestión de la transición de un idioma a otro (quiché-tzeltal-español), sino, también, la oposición fundamental que existe entre una narratividad arcaica y el discurso novelesco moderno. La retórica del discurso de la nana no es (ni podría ser) la de los indios tzeltales contemporáneos [11]; no es siquiera (como sí hubiera sido posible) la del discurso oral de los indios castellanizados; su verdadero modelo, como se puede constatar al parangonarla con las citas del *Popol Vuh,* es la retórica hierática, lapidaria e incantatoria de los textos mayas antiguos... traducidos al español. Resulta que el texto novelesco, cuando quiere sugerir la presencia del discurso indígena contemporáneo, recurre, paradójicamente, al modelo que le ofrecen las traducciones de los textos mayas antiguos.

Una serie de otros fragmentos de «discurso indígena auténtico», diseminados a lo largo de la novela, tienden a confirmar esta observación. Varios de ellos, muy curiosamente, corresponden a la modalidad menos típica (y menos verosímil) del discurso indígena: representan textos redactados en español para lectores indígenas. Tal es el caso de los memoriales acerca del pasado remoto e inmediato de la hacienda de Chactajal, escritos, respectivamente, por el «hermano mayor de la tribu» (primera parte, XVIII), y el líder campesino Felipe (segunda parte, VII). Muy semejante a estas «crónicas indígenas» es el conjunto de la segunda parte de la novela, que relata, protegida por un epígrafe del *Chilam Balam de Chumayel* [12], y animada por un aliento épico, a veces muy poderoso, el cataclismo que acaba con la hacienda. En resumen, la autora, para convencer al lector de la ascendencia e inspiración indígena del texto, opta por inspirarse en el discurso prestigioso y reconocible de los textos mayas antiguos, cuya eficacia mitológica ya se ha convertido, con el pasar de los siglos, en encanto literario. La relativa ventaja que implica esta estrategia narrativa es, precisamente, la de ofrecer al lector hispanófono un discurso indígena «familiar», por su parentesco, con el del *Popol Vuh* en español, y otros textos semejantes. Su desventaja, en cambio, radica en una relativa inautenticidad congénita, en rigor casi inevitable en una novela indigenista *ladina:* la esencia oral viva del discurso indígena queda forzosamente fuera de su campo; el universo referencial, en este caso el de los indios tzeltales, no interviene sino escasa o indirectamente en la escritura, y no desempeñará papel alguno en la difusión-recepción del libro.

Ahora bien, el mero hecho de atribuir a una colectividad maya actual, sumida en la miseria y desprestigiada a los ojos de los representantes de la ideología dominante, un discurso indígena aureolado por el prestigio del *Popol Vuh,* sí constituye quizá la

---

[11] El discurso oral actual de los *bats'il winik* (tzeltales) se puede conocer hasta cierto punto a través de los textos bilingües de C. A. CASTRO: *Narraciones tzeltales de Chiapas,* Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965.

[12] Este epígrafe resume y da el tono de la crónica que constituye la segunda parte (pág. 75).

> «Toda luna, todo año, todo día, todo viento camina y pasa también. También toda sangre llega al lugar de su quietud, como llega a su poder y a su trono.»
>
> CHILAM BALAM DE CHUMAYEL

confesión de un fracaso literario, representa también un paso adelante hacia el pleno reconocimiento de los valores indígenas *actuales*. Uno de los méritos principales de *Balún Canán,* además, es el hecho de no ocultar su ambigüedad indigenista constitutiva. La autora, en efecto, introduce ficcionalmente su propia situación de escritora *ladina:* la narradora de la primera y de la tercera parte de esta novela-retablo, una niña asombrada, crédula-incrédula frente al mundo de los indios tzeltales, corresponde autobiográficamente a la niña Rosario Castellanos, hija de un hacendado (o ex hacendado) de Chiapas [13]. Y si el discurso indígena no alcanza una autenticidad plena en esta novela, aunque sí a veces una gran belleza [14], el de la niña-narradora extrae, sin duda, su carácter imaginativo y poético de la relación privilegiada que tuvo la niña *ladina* con el mundo tzeltal. Es a partir de esta perspectiva también que se evocan numerosos elementos materiales y espirituales de la cultura tzeltal, no falseados sino filtrados a través de una conciencia infantil (el volador, el *dzulúm,* Catashaná, los *nahuales,* la leyenda de las tres humanidades, etc.) [15].

IV. «Hombres de maíz»: un mito guatemalteco

Con el despliegue de una imaginación verbal descomunal y llena de humor, verdaderamente asombrosa, el escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias intenta resistir, en *Hombres de maíz,* a los condicionamientos socioculturales que pesan sobre la escritura novelesca (neo-indigenista) en la zona maya. Las líneas de fuerza que operan en esta novela ostentan no pocas convergencias con las de *Balún Canán* y de *Oficio de tinieblas* [16], la segunda novela de R. Castellanos; las divergencias se hallan,

---

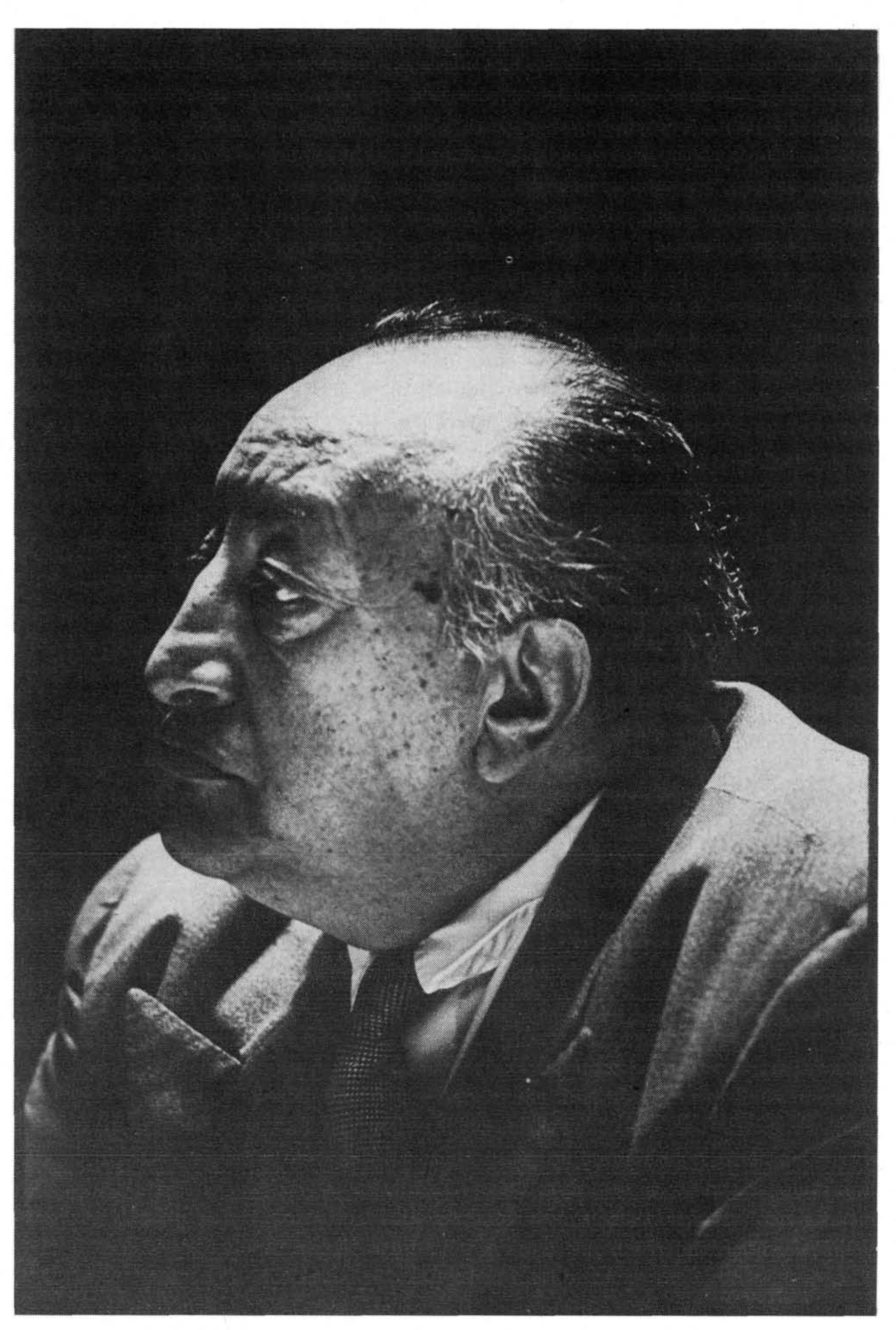
[13] R. Castellanos nació como hija de un terrateniente de Chiapas y vivió su niñez en una hacienda cerca de Comitán, entre indios de habla tzeltal (ignoramos si la escritora llegó a dominar este idioma). A raíz de la reforma agraria impulsada por Cárdenas (1934-40), su padre repartió y regaló sus propiedades (¿a quién?: v. G. W. LORENZ, entrevista con R. Castellanos en *Dialog mit Lateinamerika,* Tübingen-Basel, Erdmann, 1970, págs. 275-315.

[14] Véase, por ejemplo, esta meditación alrededor del eje *agua,* que tiene al parecer resonancias tzeltales (*ja:* agua):

> Los que por primera vez conocieron esta tierra dijeron en su lengua: Chactajal, que es como decir lugar abundante de agua.
>
> El gran río pastor llama, con su voz que suena desde lejos, a los riachuelos tributarios (...). Pero desde que nacen llevan su nombre, su largo nombre líquido —Canchaníbal, Tzaconejá—, para entregarlo aquí, para perderlo y que se enriquezca la potencia y el señorío de Jataté.
>
> Agua donde se miró el mecido ramaje de los árboles. Agua, amansadora lenta de la piedra. Agua devoradora de soles. Todas las aguas no son más que una: ésta, con su amargo presentimiento del mar (p. 192).

[15] Estos elementos «filtrados» serían difíciles de controlar, tanto más que la cultura tzeltal se divide prácticamente por municipios (v. A. Vila Rojas, *Los tzeltales,* México, I.N.I., 1977, 4.ª ed.).

[16] El argumento de la segunda novela neo-indigenista de R. Castellanos, *Oficio de tinieblas* (1962), se basa en el gran susto histórico de los *ladinos* de Chiapas, la insurrección mesiánica de los tzótziles (1868-70), que culmina con la crucifixión de un niño indígena (v. Pineda, *op. cit.),* engendrado —según la novela— por un *ladino.* En este relato, R. Castellanos suprime la narradora «ladina» de *Balún Canán* y le sustituye una instancia épica y anónima, casi divina, capaz de asentarse, según las necesidades del momento, en las conciencias indígenas (sobre todo, la de la sacerdotisa Catalina) y *ladinas.* La retórica se acerca a menudo a una de tipo *Chilam Balam.* El transcurso alucinante de la narración se alimenta de la puesta en escena de movimientos multitudinarios, encabezados por los protagonistas carismáticos Catalina y Winiktón *(winik:*



Miguel Angel Asturias en 1959. (Foto de Jesse A. Fernández.)

ante todo, en la mayor o menor importancia de la función testimonial en la relación estética del texto con el mundo indígena real.

El comienzo de la novela de Asturias —título y primeros párrafos— alude ya indirectamente a los dos ejes previsibles y efectivos del texto: uno, derivado de las narraciones mayas antiguas, y otro, de la resistencia indígena moderna. Los «hombres de maíz» son, por una parte, los de la cuarta humanidad —la definitiva—, creada por los dioses maya-quichés del *Popol Vuh;* son también, en oposición a los maiceros *ladinos,* que producen con fines de lucro, los indios cultivadores del maíz sagrado para su propio uso. Como sucedió años antes en *Canek* (1940), del yucateco E. Abreu Gómez, como sucederá en *Balún Canán* (1957) y en *Oficio de tinieblas* (1962), de R. Castellanos, el conflicto central de *Hombres de maíz* (1949) se basa en un acontecimiento sintomático de la historia indígena moderna, concretamente en la lucha que libraron hacia 1900 los indios (ixiles) de Ilóm (noroeste de Guatemala), encabezados por el cacique y brujo Gaspar Hijom, contra un grupo de colonos mexicanos que intentaron ocupar, con la autorización del gobierno guatemalteco, las «tierras de nadie» de los indios [17].

A partir de estos dos ejes (mitología maya-quiché antigua, historia contemporánea de los indios mayanses), Asturias, probablemente sin la intención de crear un relato culturalmente verosímil, juega imaginativamente con una multitud de elementos histórico-culturales, mitológicos, simbólicos y verbales, extraídos de una reserva casi infinita: textos mayas y mexicanos clásicos, imaginería surrealista, historia e infrahistoria regional, sociolectos guatemaltecos, etcétera. No nos incumbe aquí inventariar la arqueología del texto, empresa realizada magistralmente por G. Martín en su edición crítica de *Hombres de maíz* [18]; nos limitaremos a presentar algunas observaciones generales acerca de la articulación de este texto narrativo con el mundo indígena.

Contrariamente a lo que se puede constatar en las dos novelas de R. Castellanos y en la gran mayoría de los relatos indigenistas mexicanos, y aun andinos, *Hombres de maíz* no se refiere, fuera de alusiones sin valor estructural [19], a ninguna colectividad indígena en particular, pese a la ubicación geográfica precisa de algunos escenarios novelescos (Ilóm, cf. más arriba; San Miguel Acatán, Cuchumatanes, Huehuetenango). El mundo de esta novela, considerado en general por los lectores como «maya», es en realidad un mundo imaginario o mítico, no por tener que ver con alguna mitología maya en el sentido que dan los etnólogos a esta palabra, sino por constituir mediante la escritura, a partir de elementos dispersos y heterogéneos, un mito literario *ladino,* guatemalteco, tendencialmente nacional. La «atmósfera maya» que cree detectar el lector en el texto se debe menos a la presencia inobjetable de elementos documentales

---

hombre, en tzeltal). Con esta novela, Chiapas se dota de una suerte de contradictoria epopeya nacional, que ubica la identidad socio-cultural de la región en la lucha a muerte entre indios y *ladinos.*

[17] Según un artículo no firmados aparecido en *El Imparcial* de Guatemala del 4 de enero de 1927, reproducido por G. Martín en su edición crítica (cf. n. 18), pp. 245-46.

[18] *Hombres de maíz,* edición crítica de Gerald Martin, G. Meo Zilio, París, Klincksieck y México, F.C.E., 1981.

[19] Así, en el cap. XVI, p. 173, aparece inesperadamente una alusión a la etnia de los indios que viven en San Miguel Acatán: la de los «chuj», pequeño grupo de (estim. Encicl. Brit. 1975) 13.000 miembros.

difícilmente controlables, que a una serie de hábiles artificios mitográficos de Asturias.

El primero, y quizá el de mayor alcance significativo, es el hallazgo de la «poética maya» que se aprecia en el capítulo inaugural (y en otros lugares) del texto. Esta poética combina de modo feliz una enunciación lapidaria de efecto hierático, la antropomorfización de la tierra, conocidos símbolos mesoamericanos (la serpiente, el conejo), imágenes de montaje sugestivo (la «culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos»), un vocabulario regional y una repetitividad que el lector asocia, por lo menos desde los trabajos de F. Boas [20], con las literaturas primitivas. Ninguno de estos ingredientes, naturalmente, se puede atribuir con exclusividad a algún grupo maya existente, pero su combinación transmite la ilusión de una presencia maya.

En el mismo orden de ideas, los mitos, los ritos, las creencias y los símbolos indígenas que asoman en *Hombres de maíz* proceden muy a menudo de fuentes mesoamericanas antiguas, cuya pertinencia no es ya etnográfica, sino literaria. En el texto de Asturias, por consiguiente, tales elementos no están al servicio de una función documental, sino cumplen el papel de elementos narrativos autónomos de «sabor indígena». La curación de la ceguera de Goyo Yic, por ejemplo, se inspira en la medicina azteca prehispánica, mientras que la creencia en los *nahuales* (dobles), representada ficcionalmente en la aventura del correo Nicho, existe actualmente entre los mayas [21]. Sin embargo, la búsqueda de Goyo Yic devuelto a la videncia, y el descenso nahualístico de Nicho encuentran su significación no en el nivel de las prácticas mayas o aztecas, sino en el mundo novelesco asturiano convertido en mito *ladino*.

Otro artificio del texto, el de fortalecer la ilusión de una presencia maya mediante la inyección de una fuerte dosis de voces de origen indígena (no sólo maya), desenmascara en un segundo nivel su estatuto *ladino:* estas voces, que son meros guatemaltequismos, elementos del léxico *ladino,* no tendrían obviamente ninguna razón de ser en un discurso auténticamente indígena. La configuración lingüística global de *Hombres de maíz* demuestra, por si era necesario, que Asturias no estuvo buscando ninguna vinculación documental o mimético-realista con el mundo indígena. En los diálogos de la novela, por ejemplo, el escritor no se preocupa de atribuir a los protagonistas indios un lenguaje especial que sea un equivalente castellano de su propio lenguaje, como sí lo hizo Arguedas en el Perú: los indios asturianos hablan, con regocijo y contra la verosimilitud, aún entre ellos, en *ladino* [22].

Ahora bien, la falta de vinculación con un universo indígena concreto, lejos de

---

[20] F. Boas, *Primitive art* (1972), New York, Dover, 1955, pp. 299-348.

[21] En las secuencias de la curación de Goyo Yic (le debo el dato a G. Martin), Asturias sigue de cerca a Sahagún *(op. cit.,* Libro X, cap. XXVIII, párrafos 14-19). Respecto al nahualismo, acerca del cual se encuentran opiniones bastante divergentes, véase, por ejemplo, F. Termer, *Zur Ethnologie und Ethnographie des nördlichen Mittelamerika,* Ibero-amerikanisches Archiv, IV, Heft 3, Berlín, octubre 1930.

[22] Según Adams, *op. cit.,* hacia 1950, en las montañas del oeste y noroeste (escenario novelesco de *Hombres de maíz)* prevalecen las comunidades de tipo tradicional, donde todas las mujeres y algunos hombres son aún monolingües de un idioma mayanse (pp. 23-24). Podemos agregar que los indios bilingües también hablan entre ellos preferentemente el idioma nativo.

disminuir el valor literario de *Hombres de maíz*, neutraliza tan sólo su valor de documento etnográfico. De todos modos, ¿con qué colectividad maya concreta habría podido identificarse un escritor de origen capitalino, formado como abogado, estudioso en París de la cultura maya clásica y arqueológica, para no mencionar sino tres etapas en la vida de Asturias? [23]

Hombres de maíz, si no es un documento etnográfico, es un documento de la cultura guatemalteca *ladina:* un mito literario de Guatemala.

V. Dos estéticas ladinas

Para concluir estas reflexiones, volveremos muy brevemente sobre la cuestión de las convergencias y divergencias que se han podido apreciar entre las estrategias narrativas respectivas de dos novelas que hemos ubicado dentro de una misma serie literaria. La vinculación testimonial con el mundo tzeltal en *Balún Canán* o la elaboración de un mundo maya imaginario en *Hombres de maíz* revelan dos actitudes distintas, no sólo en términos estéticos (realismo testimonial vs. realismo imaginativo), sino también en su ideología. En *Balún Canán,* R. Castellanos valoriza la cultura tzeltal por sí misma y en su relación con el universo *ladino,* mientras que para el autor de *Hombres de maíz,* la cultura maya imaginaria constituye uno de los elementos centrales para una identificación cultural guatemalteca. En este sentido, aunque con matices, si R. Castellanos resulta ante todo indigenista, Asturias tiende hacia una forma de nacionalismo. Sin embargo, en su coincidente incapacidad para acercarse de modo más auténtico a la cultura indígena, las dos novelas son típicos productos de una intelectualidad *ladina* centroamericana y aun mesoamericana, totalmente desligada de las culturas indígenas vivas. Formulándolo en términos positivos, pondremos de relieve la apertura que significa este tipo de narrativa: las dos novelas retratan una conciencia intelectual *ladina* que intuye el papel necesariamente relevante de los indios en cualquier proyecto de construcción de sociedades viables en la zona maya.

MARTÍN LIENHARD
11, rue de l'Aubèpine
1205 GENÈVE (Suiza)

---

[23] A través de una serie de entrevistas de los años sesenta (cf. G. Lorenz, *op. cit.*, pp. 351-399, o L. Harss, *Los nuestros,* Buenos Aires, Sudamericana, 1978, pp. 87-127), Asturias creó el «mito» de su «indianidad», que se apoya en la reivindicación de una ascendencia maya por línea materna y de una niñez casi indígena en Salamá, así como en las traducciones al castellano de textos mayas. Queremos aclarar a este respecto que la madre de Asturias fue una maestra que se casó con un hombre que sería, en el momento del nacimiento de M. A. Asturias, presidente de la Corte Suprema de Guatemala (G. Lorenz): no llegaba a tanto una india «maya» hacia 1900; además, Asturias no menciona nunca cuál fue su idioma nativo. Salamá, donde Asturias vivió algunos años a comienzos de siglo, y de donde procedía su familia materna, había sido en épocas anteriores territorio *pipil* (un grupo no maya, sino *azteca);* en todo caso, en tanto que cabecera de una provincia mixta (Baja Verapaz), se trataría más bien de un pueblo *ladino.* En cuanto a las traducciones de Asturias (que no hablaba, según confesión a Harss, ningún idioma nativo), basta aclarar que se hicieron a partir de versiones francesas realizadas por el maestro parisino de Asturias, G. Raynaud.

Marta Traba, novelista

Si *Conversación al Sur* publicada en 1981 por Siglo XXI es la novela de la represión y la tortura, *En cualquier lugar,* terminada de escribir en Washington en abril de 1982, es la novela del exilio. Díptico que aborda los temas centrales de la década 1970-1980 en una América Latina poblada de regímenes militares, en estas dos novelas Marta Traba, nacida en Buenos Aires, Argentina, en 1928 [1], pero residente en Colombia durante diecisiete años, esclarece a través de su nítida composición las distorsiones acumuladas en torno a estos dos temas, tan dolorosos como conflictivos. Unas pocas palabras entonces, primero, sobre *Conversación al Sur* de la cual *En cualquier lugar* es, de algún modo, complemento independiente.

Conversación al Sur se nos presenta como una reflexión en torno al fenómeno de la censura. De la represión, en todos los órdenes, promovida por las dictaduras castrenses en el Cono Sur, vista en este caso concreto a través de sus efectos coercitivos en una voz humana. Una muchacha, Dolores, a la cual los torturadores en el Uruguay han llevado a abortar pateándola recupera su voz —y su pasado— conversando en una larga tarde con Irene, una actriz de teatro de cuarenta años que teme por el destino de su hijo en ese entoces, en Santiago, en los días que suceden a la caída de Allende en Chile. Este diálogo, al principio lleno de malentendidos, y abarcando un triángulo geográfico que comprende Montevideo, Buenos Aires y Santiago, es el que estructura las dos partes en que está dividida la novela. Un estremecido ir y venir de horror y angustia, mediante el cual se reconstruyen los itinerarios físicos y los lazos afectivos que unen ahora a estas dos mujeres.

Son ellas una muchacha miembro de un grupo subversivo, a la cual la libertad desorbitó, volviéndola provocadora y desafiante, y para la cual la derrota es ya la única forma de vida. Acorralada en su mudez animal, sólo se reconoce en la categoría de perdedora. Y una mujer madura, acostumbrada a seducir, más emotiva y burguesa que la otra, si todavía son lícitas tales denominaciones, pero consciente de que cualquier cosa es mejor que permanecer anclada en el limbo, y quien se enfrenta ahora

---

[1] Aun cuando Marta Traba comenzó publicando un libro de poemas, *Historia natural de la alegría* (1953), su labor como escritora se centró en dos áreas muy nítidas: la crítica de arte y la novelística. En la primera, se destacan *El museo vacío,* 1957; *La pintura en Colombia,* 1960; *La pintura nueva en Latinoamérica,* 1961; *Seis artistas contemporáneos,* 1963; *Los cuatro monstruos cardinales; Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas,* 1950-1970, Siglo XXI, 1973; *Historia abierta del arte colombiano,* 1974, y *Arte latinoamericano: una guía,* manuscrito inédito que editará la Unión Panamericana en Washington. Redactó, además, varias monografías sobre artistas individuales —Beatriz González, Juan Antonio Roda, Feliza Bursztyn, Alejandro Obregón— y recopiló, en dos volúmenes, *Mirar en Caracas,* y *Mirar en Bogotá,* sus crónicas, reseñas de exposiciones y polémicas en estas dos ciudades. El Museo de Arte Moderno de Bogotá, que ella fundó y dirigió, en sus comienzos, prepara un volumen donde se recopilarán multitud de textos dispersos suyos. Para dicho volumen he escrito otro texto, «Marta Traba», que complementa éste, centrado sólo en sus dos últimas novelas, y desde otra perspectiva. La primera novela de Marta Traba, *Las ceremonias del verano,* apareció en 1966. A ella le siguieron *Los laberintos insolados, La jugada del sexto día,* y *Homérica Latina,* más un volumen de cuentos titulado *Paso así.* Marta Traba murió el 27 de noviembre de 1983, en compañía de su esposo, Angel Rama, en un accidente de aviación en Madrid, España.

a la encrucijada que le plantea su interlocutora. «Daba igual moverse que estarse quieto, vivo que estar muerto.»

Ante tal situación límite, su optimismo resulta escandaloso. Sobra advertir, además, que dicho optimismo se halla cuarteado por el miedo. No sólo la falta de noticias acerca de su hijo, sino también el recuerdo de ese rito circular que todas las semanas reiteran las madres de la Plaza de Mayo desfilando frente a la Casa Rosada para reclamar a sus esposos, hijos y nietos desaparecidos. Protesta que ella compartió y que ahora revive con espanto.

«A este límite hemos llegado, entonces, a pasar meses y años reclamando cuerpos como quien reclama maletas perdidas.»

«¿Qué se hace con los verdugos cuando se ha terminado con las víctimas?», se pregunta una de ellas y la respuesta es atroz: como una máquina que no puede desconectarse, ellos seguirán funcionando. Es aquí cuando el trazo parco y a la vez sugerente de la novela, su pudorosa economía verbal, se ve enfrentado a su mayor dificultad. ¿Cómo decir lo impensable? ¿Cómo volver físico —lenguaje, sonido, palabra— lo que el propio cuerpo rechaza en forma visceral? «Si imaginas de todo, lo peor, lo inverosímil, lo aberrante, te vas entrenando para la realidad. Creo que las cosas son soportables solamente si has sido capaz de imaginar algo peor.» ¿Pero se puede imaginar algo peor? ¿El sadismo no termina siendo algo monótono? ¿La crueldad no se congela en su reiteración helada? ¿El poder, o el mal, si se quiere, no terminan acaso por petrificarse, banalizados dentro de una uniformidad burocrática?

Asumiendo esta serie de desastres como el único espacio que le es propio —el espacio de unas vidas truncadas por una decisión que, si bien ha sido impuesta desde fuera de ellas también, por exceso o negligencia, contribuyeron a precipitar— sólo les queda aferrarse a esos simples gestos de sobrevivencia: hablar, conversar. En medio de tal desaliento, ellos logran proporcionarles un alivio momentáneo. En ese instante los golpes en la puerta anuncian, una vez más, la llegada de los cuerpos para-policiales encargados de la represión.

Un libro de esta índole, a la vez tan escueto y vehemente, hecho con tanta delicadeza y tanta rabia, no nos permite olvidar una tragedia de dimensiones tan amplias [2] erosionada, de una parte, por el olvido y la indiferencia, el olvido que quizás

---

[2] Gabriel García Márquez, en su discurso titulado «La soledad de América Latina», pronunciado en la Academia Sueca al recibir el Premio Nobel, 1982, dijo: «Los desaparecidos por motivo de la represión son casi 120.000, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres arrestadas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares», agregando: «De Chile, país de tradiciones hospitalarias, han huido un millón de personas, el 10 por 100 de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos millones y medio de habitantes, que se consideraba como el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos.» Concluía: «El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América Latina tendría una población más numerosa que la de Noruega.»

Un informe, «Los desaparecidos en Latinoamérica», aparecido en el quincenario *Nuevo País,* junio 1984, año 2, núm. 46, Buenos Aires, da la cifra de 74.342 personas para Centro y Sur América. Para Argentina, en el período 1975-1983: 30.000. La comisión para el estudio de los desaparecidos, creada en la Argentina luego de su retorno a la democracia, en octubre de 1983, y presidida por el escritor Ernesto Sabato, ha

en algunos casos fue necesario para continuar, y por otra publicitada en ese show reivindicatorio y sensacionalista con el cual se pretende ahora, en vano, exorcizarla.

La catarsis de la tragedia se vive en público; en el discreto silencio —memoria y reconocimiento— que novelas como ésta vuelven compartible, en la medida misma en que la tortura no es más que el horror que hemos afrontado inermes, apenas con nuestro cuerpo, en medio de la más pavorosa soledad. Ante ella las causas ideológicas se vuelven remotas, o por lo menos obscenas en su retórica. Todo puede explicarse, parece decirnos esta novela en su complejo y, sin embargo, lineal intento de recuperar un lenguaje que ha sido castrado, pero en definitiva toda explicación sería injusta, por parcial. Su valiente honradez, sin embargo, consiste en comenzar a hablar a partir de la nada a la cual todo ha quedado reducido.

Julio Ortega insinuando lo que sería la literatura latinoamericana en la década del 80, señaló varios puntos que permiten situar mejor este aporte de Marta Traba. Dice Ortega: «En un mundo dominado por la burocracia y la represión de todo signo, esta escritura que desde el desgarramiento de la derrota rehace el habla del sentido, se propone una empresa más radical: el nuevo discurso de una sensibilidad política crítica y de una imaginación recusadora de todo sistema represor.

El desamparo, el malestar, la agonía, la zozobra, subraya su trabajo; pero, al mismo tiempo, la plenitud de los sentidos, la lucidez, el habla popular festiva, el humor carnavalesco, se inscriben con su energía en ese lugar del drama. Así retornan las palabras elementales, el cuerpo como centro, el amor como reafirmación, la muerte como ámbito; y el texto como primer espacio liberado para la comunicación genuina. De ese modo, este discurso busca restituir la dimensión plena de los hablantes en el diálogo. En la década que ahora empieza, las articulaciones de ese diálogo decidirán el rol del texto y su lectura, la dimensión de su nuevo sentido.»

En cualquier lugar

«El exilio revolvió todas las cosas y las desquició brutalmente; pero también las puso en claro.»

En esta novela que ahora se edita y sobre la cual Marta Traba, de seguro, cada vez más exigente con su trabajo de ficción, hubiera vuelto una y otra vez [3] se centra sobre un grupo de exiliados latinoamericanos en Europa, en los cuales es visible la persistencia de viejos conflictos, pero son perceptibles también, de modo mucho más notorio, las transformaciones que irán experimentando, debido quizás a que son ellos, en su gran mayoría, gente joven, entre veinte y treinta años. Son ellos, como en la novela anterior, los que hacen dudar a los viejos, o los congelan para siempre. Son ellos también los que reciben el influjo, letal o benéfico, de esas gentes con «experiencia».

---

comprobado ya entre 5.000 y 9.000 muertos, según el articulista de *L'Express,* Alain Besançon. Ver su artículo «La Argentina», aparecido en *La Nación,* domingo 1 de julio de 1984, pág. 11.

[3] En la última carta que recibí de MARTA TRABA, fechada en Washington en 1982, me decía, refiriéndose a *En cualquier lugar:* «Terminé la novela y la arrinconé cuidadosamente para que añeje a ver si acepta una lectura menos emotiva».

Grupo izquierdista que abarca, tanto a los militantes del partido comunista, como al radicalismo de los ultras, la novela, más que demorarse en lo que fue —«ni un solo movimiento para destapar las tumbas, ah eso no»— busca precisar las disyuntivas a las cuales se ven abocados, entre un país de origen cada día más remoto, en sus cambios, y una realidad, allí delante, que los reclama de continuo con sus demandas, obligándolos a elaborar respuestas propias. El exilio, en consecuencia, como forma de reafirmar la identidad, tanto propia como colectiva, o de perderla definitivamente.

Jóvenes empresarios, por ejemplo, que se adaptan con gran facilidad a las nuevas condiciones, enriqueciéndose con elasticidad capitalista; o desuetos líderes, de discurso altisonante, que remozan sus máscaras para trocarse en patéticos figurones de la izquierda en el exilio. Mezcla de sentimentalismo barato y nostalgia exacerbada; de culpas aún no asumidas y reacciones incoherentes, por su trasfondo aún no expuesto a la luz; de dependencias enfermizas y espejismos que desdoblan, esta novela, a través los cuatro capítulos que la integran, más una coda denominada «Las partidas», va desplegando esas cadenas de muertes y resurrecciones, tanto físicas como psíquicas, que se entrelazan unas con otras para concluir, al final, en un post-scrítum tan desolador como cierto: «El poder pasó de un militar o de un grupo de militares a otro con tanta frecuencia, que el país, finalmente, dejó de ser noticia. No interesaba a nadie.» Pero en realidad la mayor virtud de la novela es su capacidad para entrelazar dos planos de composición. El primero, le da el carácter de parábola, reducida a lo esencial. El segundo, refuerza este sentido, un tanto kafkiano, gracias a su capacidad para diagnosticar en cada uno de los personajes que allí aparecen, sus características propias. Que éstas, en algunos casos, sean harto esquemáticas no es culpa de la autora, sino de la mediocre parcela de la realidad que ellos delimitaron como única. La novela, en definitiva, conjugando estos dos niveles, no hace más que desmontar el estúpido mecanismo con que algunos, en otro país, en otro clima, con todas las referencias alteradas, intentan perpetuar esquemas que ya en su propio país, por rígidos, sólo contribuyeron a volver aún más brutal la masacre, en un obnubilamiento de parte y parte. Mientras más bombas, asaltos, secuestros y asesinatos hubiese, mayores refinamientos, en la ampliación de la lucha antisubversiva, era factible experimentar. Pero este telón de fondo (y he aquí un gran mérito de la novela: su distanciamiento), sólo lo percibinos en sus efectos retardados y todavía mortales.

Pluralidad de lecturas

Resumiéndola, la anécdota sería la siguiente: en un país del norte de Europa; en una deteriorada estación de tren, abandonada hace veintidós años, contingentes de exiliados argentinos, gente de izquierda casi toda ella dividida aún todavía en por lo menos seis grupúsculos, se amontonan en condiciones precarias. Son los años 80.

Reviven, por una parte, sus fantasías de barrio, de raviolis los domingos, fotos de Gardel y cancha de Vélez Sarfield, y repiten, con indiferencia casi mecánica, «su historia de detención habitual, tortura habitual y huida habitual». Asisten, además, al inexorable proceso mediante el cual su propio carácter, sus relaciones sentimentales y sus formas de participación política, se ven cuestionadas al máximo en medio de este aislamiento promiscuo.

Así, desde la óptica de Lucho Cruz, un joven activista, infatigable en su apostolado militante, vemos a las otras figuras de la trama: Vásquez, un lider sindical, ya mayor, quien lleva veinte años viviendo con su mujer, Mariana, y manteniendo, hace seis, un affaire semiclandestino, semiaceptado, con Ada, tan joven que bien podría ser su hija. Mariana, a su vez, implacable en sus juicios, arrogante y despreciativa, conocedora muy bien del oportunismo de Vásquez, sostiene una relación materno-succionadora con Ali, joven guerrillero marido de Flora, la mujer que en su país puso una bomba y creó su propio comando y quien al suicidarse ahora en el exilio actuará como primer detonante en la larga secuencia de crisis que llevara a todos si no a replantearse sus trayectorias, sí, por lo menos, a cambiar de disfraz. «Somos cuatro sobrevientes que lloramos a los muertos, pero nada nos parece más increíble que estar vivos», dice uno de de ellos y es este reconocimiento el que los afecta de modo más profundo.

Todos los fracasos, que de algún modo comparten, se irán distorsionando en medio de la irrealidad que empiezan a manejar como lo único cierto. Allí, en medio del «espantable desorden de esa marea humana» que es la estación se volverán, cada día, más fantasmagóricos. Hablan de cosas que ya no existen y viven mentiras que ni siquiera a ellos mismos engañan. Un pasado sembrado de aristas, un pasado espectacular, se irá convirtiendo, poco a poco, en un presente tan trivial como todos. La sangrienta historia de su país, que en un momento dado los hizo sentir héroes, capaces de cambiar el mundo y desfacer entuertos, muestra ahora su anverso de frustración y engaño. El alto costo, en vida y traumas, patentizado ahora en ese ghetto al cual se ven confinados. De ellos también podría decirse, como lo dice Alida Valli refiriéndose a Harry Lime, interpretado por Orson Welles en *El tercer hombre* (1949): no crecieron interiormente. El mundo fue el que creció alrededor suyo, y terminó por aplastarlos.

Pero si bien el incesante ir y venir de Luis, actuando como correo amoroso entre los diversos triángulos, o sirviendo de puente de enlace entre los variados grupúsculos, ya indiferenciados —«para él la patria se transportaba con la gente y estaba ahí donde siguiera la discusión y se armaran líos entre grupos y personas»— muestra el contraste con el otro polo que tensiona la novela, ese *afuera* representado por las tiendas del Este, donde muchachos de su misma edad pero radicales y ultras, venden carteras de cuero y comienzan a apoderarse, hippies resurrectos, de los negocios, revitalizando un área descaecida con su trabajo artesanal, otra historia, mucho más negra e inquietante, es la que produce la explosión que terminará por desquiciarlos.

Es la historia del sargento Torres, un torturador obsesionado por el orden, el cual huyó en compañía de Flora y Ali y ahora, paria entre parias, vive semiescondido en compañía de un perro negro. Ana Cruz, tipógrafa stalinista, madre de Lucho, ofrece una perspectiva inesperada para visualizar mejor a Flora y Ali. Ella habla de su habilidad para situarse, aprovechando cualquier coyuntura. ¿Se trata de rencillas entre facciones en pugna? Puede ser. El mérito de la novela consiste en no decirlo, y proponer otra lectura.

Ali, uno de los jefes del grupo armado, escapó, regreso permaneciendo en la clandestinidad, y volvió a salir, esta vez en compañía de su mujer y de Torres, el sargento que la había torturado y que ahora facilitó la fuga. Allí, en la figura de

Torres, se concentra entonces toda la vileza de estos episodios, y se halla la turbia clave moral que los preside.

Si bien Torres se decide a huir degradado por una tortura que fue más allá de lo previsto, ahora su dantesco castigo consiste en deambular como una sombra, buscando que aquella a quien vejó y muy posiblemente se unió a él, usándose mutuamente en la compartida abyección, lo vuelva a mirar, dándole razón de ser.

Para Flora Torres es invisible, aun cuando pase cada día por su ventana. Para Torres saber que Flora continúa ahí es imprescindible para subsistir. Al suicidarse Flora Torres deja de existir. Su existencia ha perdido todo sentido. Era el odio bloqueado de Flora, su capacidad para convertirlo en una simple ausencia, lo que lo mantenía vivo. Con lo cual se podría pensar, como nos lo ha recordado, no hace mucho, Liliana Cavani, en *Portero de noche* (1972), no sólo que las víctimas crean a los verdugos, sino que los prolongan y mantienen, hasta más allá de cualquier límite comprensible. Sólo al morir la víctima, y desaparecer todo rastro suyo, los verdugos se volatilizan.

El fusilamiento de Torres, por parte de los exiliados, parece confirmar estos datos, haciendo saltar por los aires tantas tensiones represadas. Y las ondas que irradia este suceso llegarán a repercutir incluso en el exterior. Por tales hechos —el hacer justicia con su propia mano— la oposición ataca al partido gobernante que les dio asilo, y lo obliga a demoler la estación, dispersándolos por todo el territorio en una nueva diáspora dentro de la diáspora. Ahora sólo resta efectuar el balance.

País de ficción

Vásquez, quien según su mujer no es más que un cacique de barrio y un demagogo incurable, ha intentado hacer de la estación una réplica de su país para allí repetir, en forma cada vez más paródica, el embeleso de cuadros, comités, miembros y directivas. Al suprimirse la estación quedará sólo un mundo desarticulado y grotesco. Pero también se advertirá mejor la crueldad y el ensañamiento a nivel personal, que rigen tales existencias. El exilio las ha acrecentado, en confusa amalgama, revelando además los profundos atavismos que las determinan. Vidas llenas de coartadas, pretextos y ocultamiento, de progresivo reblandecimiento ético, ¿cómo llegaron a este punto, en su caída, si antes su coraje era suicida y se jugaban, hora a hora, el todo por el todo? A responder esta pregunta la novela encamina sus mayores esfuerzos.

Si el primer capítulo, «El día de la muerte de Flora», dibuja a grandes rasgos el panorama general que hemos glosado, en el segundo, «La pieza», la visión se focaliza, concentrándose en Ali y Mariana, «investigadores que examinan hechos que les son extraños». Estos hechos son ellos mismos. Diseccionan su pasado, tan fragmentado como incoherente; y este presente, en el cual todos tratan de salvarse, a costa del otro. Mariana chupando la juventud de Ali, Ali sorbiendo la madurez de Mariana. Dentro de esta historia otra va emergiendo poco a poco; una historia tan normal y por ello mismo tan estremecedora como la del sargento Torres.

Es la historia de Flora: su relación con una madre dominante, la comprensiva rebeldía que tal hecho suscita, el vértigo alucinante de su participación en la guerrilla; su visita a la casa, ya estando en la cárcel, y en compañía de Torres, para asistir a un

cumpleaños; la desaparición sobre todo de su pequeña hija, y el conmovedor destino final de su madre, buscando infructuosamente a su nieta en Chile. Una historia terrible, pero no distinta de tantas otras. Una historia por la cual ella siempre culpará a Ali.

Así lo que Mariana y Ali se cuentan no sólo nos lo revela a ellos. También revela a los ausentes, y modifica todo el panorama. Mariana, al sentirse vieja, abandonada por Vásquez, comprenderá que ha llegado a un punto muerto. A partir de él recobra sus propios valores, valores convencionales si se quiere, pero suyos, por fin, y no impuestos. Regresa a su país a manejar un negocio de flores. Vásquez, por su parte, decide por fin irse a vivir con Ada. Al hacerlo, comprende, aterrado, que ya nunca volverá a su tierra. Que también es un hombre viejo. Como se ve, no se trata de seres de una pieza, sino de parejas que se deshacen luego de emociones y sufrimientos compartidos durante años. De proyectos que se cancelan, a los cuales habían dado lo mejor de sí, y de libertades imprevistas que arrasan con reglas y prejuicios dejando a la gente «libre hasta para matarse». Del lado de los jóvenes vemos, también, seres que ya desde los veinte años, o aún antes, han sabido, en carne propia, lo que significa la persecución y la mutilación mental y física, no teniendo perspectiva distinta que la política, y que sólo ahora, muy lejos del agobio enfebrecido y repentinista en que vivían, empiezan a percibir los cien distintos tonos de gris existentes entre el negro y el blanco.

Sólo que los casos particulares se insertan modificando, y a la vez siendo modificados por la comunidad en que conviven. En el tercer capítulo, «El desalojo», la tonalidad colectiva vuelve a primar sobre la exacerbadamente individual. 6.000 personas, hacinadas en la estación, en las construcciones aledañas, o reactivando el comercio en el centro de la ciudad, se unirán en un mitin para impedir el desalojo. «Apoteosis levantada sobre la nada»; será éste el momento de mayor gloria y de mayor ignominia en la carrera de Vásquez: palpó el fervor de la muchedumbre y no logró nada.

Gracias a tal momento de confrontación pública es factible medir la inutilidad de su prédica. Pero no sólo de la suya. También el rastrero sentido común de los jóvenes habilidosos, y «la tarea de hormiga, ingrata y sin término, que era la concientización de las masas», llevada a cabo por los viejos militantes. Así, por lo menos, lo entiende Luis, eje receptor de todos estos influjos, al comprender que ha sido utilizado por Vásquez y comprender, también, que ni la rapacidad y las ambiciones cortas son suficientes. Se necesita un poco de locura para ser un hombre de verdad.

Entre lo que definitivamente no pueden cambiar ni volverse otros, en una petrificación casi biológica y los que se diluyen del todo, asimilados por el nuevo estado de cosas, algunos de estos jóvenes sobre los cuales la novela se sostiene, sin decir mucho, padecerán no sólo la voluptuosidad de su propio dolor, la búsqueda infructuosa de chivos expiatorios y la avidez cada vez más compulsiva con que los mayores les vampirizan, sino, sobre todo, el ímpetu arrollador de la vida derrumbando sus previsiones, si las hay, y arrastrándolos, aturdidos en su poderosa marea renovadora. La culpa ya no es lícita. Sólo queda el futuro, que no existe. De allí emana una doble verdad: cómo es de olvidable un cuerpo muerto y cómo ese país donde se hallan «puede ser tan bueno como cualquier otro». En todo caso, mejor que el suyo,

donde la situación los había agarrado por la garganta, inmovilizándolos y obligándolos a tomar partido. A internarse en ese callejón sin salida, donde sólo el fuego de la violencia podía iluminar tanta confusión. Aquí, en cambio, nada los priva de ellos mismos: están solos, frente a un destino que les pertenece, por entero. Han quedado atrás las viejas letanías de la protesta. «No hay a quién ayudar, ni a quén acusar, ni de quién vengarse». No hay causas nobles ni falacias redentoras. Las utopías muestran por fin su verdadero rostro. El reverso que es todo paraíso impuesto a la fuerza. «Los campos de refugiados eran la misma cosa en cualquier parte del mundo: gente hacinada que come, duerme, defeca y espera.» Demolida la estación, Mariana volverá a su patria; Luis se irá a México, continuando su labor proselitista; Vásquez morirá, a los cinco años, y Ada creará, en su nombre, una fundación en pro de los derechos humanos. Hay allí, en el amargo rictus sardónico del post-scriptum, una como necesidad casi física de la autora por terminar con esa entelequia que es la estación: ese país real al cual alude la ficción. No sólo la tartufería mentirosa de que el fin justifica los medios y la verdad revolucionaria exonera de cualquier bajeza cometida en su nombre, sino, también, una voluntad de demolición que llega hasta lo grotesco como exorcismo compensador: los ultras considerarán que lo más provechoso del mitin fue el conocimiento que adquirieron sobre las letrinas portátiles que ahora, buenos pragmáticos [4], se proponen comercializar en la ciudad.

El neblinoso descontento

Tomar partido a favor de la vida. Ser libre, adquiriendo obligaciones. La novela, sin ningún moralismo, parece proponer estas opciones. Más allá, la obsesión suicida por el poder y la superficialidad emocional que tal lucha acarrea, más allá del vacío neurótico y la violencia institucionalizada, con sus heladas simetrías, de parte y parte, ella busca una autodeterminación genuina. Un retorno a lo elemental. Lo decisivo, de golpe, puede ser comprarse un vestido nuevo, o pasarse, de mano en mano, un libro de poemas de Auden.

Esto podría parecer infantil. En todo caso, es menos engañoso que creer que el país, gracias a ellos sería distinto de lo que había sido y seguiría siendo, reconstruyéndolo desde fuera y luego reinsertándolo en su lugar. El neblinoso descontento se ha trocado en una lívida certeza. Ante tanta muerte, cualquier hálito de vida se ha hecho decisivo.

Además ni la resignación de los que se quedaron adentro ni la presión internacional de los que están afuera lograrán, ellas solas, despojar a los asesinos de su poder. Estas dos fuerzas conjugadas, además de muchas otras, irán incidiendo en estructuras que también se desgastan, pero las cuales, de algún modo, perpetuamos al interiorizarlas en nuestras relaciones cotidianas. En nuestros hábitos ya inextirpables.

---

[4] VLADIMIR BUKOVSKY, en su libro *El dolor de la libertad,* dice: «El pragmatismo no es más que una denominación cortés de la falta de principios; por eso parece tan cómodo a primera vista. Los pragmáticos prosperan bajo todos los regímenes, convienen a todos los poderes, porque siempre dan apoyo a la fuerza, independientemente de lo que esta fuerza represente. Es precisamente por eso que los odian siempre, más incluso que a los verdugos. A éstos cuando llegue la hora, los llevarán a la horca; los pragmáticos, en cambio, sabrán salir bien librados». Editado por Emecé, Buenos Aires, 1983, pág. 209.

Finalmente, la novela reafirma su fe en lo femenino como posibilidad de reconstrucción, en contra del peso oprimente con que los hombres aquí descritos han deformado la vida de estas mujeres, inculcándolas su fanatismo. «De ese tránsito continuo entre la tierra firme y el barco a la deriva estaba hecho su equilibrio», se dice una de ellas, y son ellas las que romperán la marginalidad estéril con que sus compañeros las limitan a la estación, prolongando un sojuzgamiento secular. La dureza de Mariana y su habilidad para cortar lazos; la persistencia de Ana, la tipógrafa; la juventud de Alicia, la nueva compañera de Ali: todas ellas mostrarán con sus actos las patéticas limitaciones de los hombres, empeñados en su tarea de autodestrucción.

Varios de los temas de una novela como ésta han sido ya computarizados por las ciencias sociales. ¿Cuántos matrimonios, por ejemplo, de exiliados chilenos, argentinos o uruguayos, se han deshecho en México o Europa? Las cifras, de seguro, se saben, pero la vívida conciencia que un texto como éste nos da tiene la urgencia emotiva que ninguna estadística es capaz de reflejar. No nos refiere un caso: nos sumerje en un nudo inextricable de relaciones y problemas. Vuelve el asunto mucho más complejo.

Si el tiempo, impiadoso, empieza a darnos la sensación de que la década del 70 al 80 fue otra época infame, una más, en la historia de América Latina, esta novela, nada reivindicatoria, saca a la superficie muchas cosas que permanecían ocultas. Como lo ha dicho Simone de Beauvoir al final de la película *Simone de Beauvoir, por ella misma,* 1978: «Escribir embalsama el pasado, impide la corrupción, pero también lo deja un poco fijo, momificado.» Gracias a la novela, los hechos siguen vivos, allí delante nuestro. Gracias a ella también aparecen cancelados: tienen una fecha. Parábola y testimonio, al leer estas páginas, nuestra memoria las recrea, cambiando lugares y nombres, haciéndolos nuestros en cuanto que es un texto que nos concierne, pero deja, a su vez, intacta la forma gracias a la cual se plantea, con tanta lucidez y tanta perspicacia, esa situación básica: la del exilio. Por ello, he querido seguirla, con tanto detalle, usando sus propias palabras.

Pocas palabras, por cierto, pero siempre esenciales. Se podría aducir, además, que la generalidad de los exiliados no era así, que se trata de excepciones. Pero aquí radica el quid de la cuestión: para un novelista no hay generalidades, sino Flora, Torres, Vásquez o Ali. Sólo hay seres concretos, a la vez comprensibles e impenetrables. Humanos. Y ellos resultan excepcionales, no en la realidad de sus acciones, sino en la realidad de esa interacción que la escritura desvela poco a poco. Interacción con ellos mismos, con sus compañeros, con el mundo que tienen allí mismo, con el que dejaron atrás. Ni la historia, ni la sociología, ni la economía, ni la psicología, alcanzan a explicarlos. Son las palabras de la autora las que arrojan un poco de luz, un poco de sombra. Las que los rescatan, tal como fueron: débiles, contradictorios, cálidos, generosos, mezquinos, infames... «Toda mujer que escribe es una superviviente», dice Adrienne Rich, la poeta norteamericana en su libro de ensayos *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1966-1978), y allí mismo, citando a Emily Dickinson, añade: «Di toda la verdad, pero dila sesgada. Es siempre lo que está bajo presión, en nosotras, especialmente bajo la presión del ocultamiento, lo que acaba explotando en poesía» [5].

---

[5] Editorial Icaria, Barcelona, 1983, pág. 190.

La sobria poesía, por ejemplo, de esta novela póstuma de Marta Traba, con la cual ella cierra su periplo creativo reconciliándose, a través de la comprensión y la ira, con el país en el cual nació. País de exiliados, sus padres, que ayudaron a conformarlo, debatiéndose, asimismo, entre la esperanza y la frustración, entre la nostalgia de la patria lejana y el resentimiento del criollo, que los veía como un invasor, entre la inmensidad de la Pampa y la soledad de Buenos Aires, y de esos otros exiliados, sus hijos, como fue ella misma, que fuera de él, y ya a nivel latinoamericano, intentan continuarlo. Un país donde la idolatría por la fuerza no sea la única respuesta a su frágil inseguridad. Ni el dogmatismo el único paliativo a su dolor. Un país no utópico, sino, por fin, real. Ese país, América Latina, que Marta Traba siempre tuvo como obsesión central de su importante tarea, tanto crítica como creativa.

JUAN GUSTAVO COBO BORDA
Cavero, 3 A, 18-24
BOGOTA (Colombia)

La aventura comprometida de Carlos Droguett

«... Hugo Salvatierra, a quien mencionas, también te escribió reiteradamente, con el mismo precario resultado. Hugo estaba furioso, yo, por mi parte, confrontando experiencias. Entre paréntesis, debo decirte que Hugo sufrió una cantidad de torturas en el Estadio Nacional antes de ser enviado —cosa de año y medio de permanencia— al campo de concentración de Chacabuco, en pleno desierto; ahora mismo no sé si habrá vuelto a ser tomado preso y vuelto a ser torturado.»

CARLOS DROGUETT
«Carta del 1 de enero de 1976»

De todo hace ya mucho tiempo y muchas ganas de vivir, a Droguett también le sucede lo mismo y hay correspondencias entrecortadas que, sin embargo, nunca llegan a un punto muerto, porque a mí se me hace que la amistad no es nunca aburrimiento y pesadez y vino cada tarde, sobre todo porque la edad vuela por lados diferentes, sobre todo porque el respeto es un ingrediente imprescindible que puede sucumbir entre el colegueo y, además, porque distancias enormes, cuando ocurre el tiempo, se vuelven insignificantes y logran acercarnos un poquitito más cada día.

De todo hace ya mucho tiempo —nunca demasiado, simplemente el necesario— y una mañana mi amigo Hugo llegó a mi despachito de Recoletos con Carlos Droguett, del que yo había leído algunos cuentos publicados por Zig-Zag en Santiago de Chile. Y como no me gusta demasiado revolver papeles, creo que era alrededor del

68, y luego Carlos volvió a España a recoger su *Alfaguara,* en el 71, y ya nos tuteamos para hacer más fluidas las conversaciones. Visitamos a Alfonso Sastre en su piso de Virgen de Nuria y Carlos quiso, también, conocer a Benet, pero no fue posible, porque Juan no estaba en Madrid por esos días.

Hace muchos años, y todavía no soy un anciano, así que a mí se me ocurre que aquellos días todavía siguen marcándome, todavía vuelven en sueños a remover gotas de felicidad y de infortunio, con unas dosis de música desvalida que siempre me visitan para hacerme seguir creyendo en esos amigos que, desde mi prehistoria, fueron hermanos mayores, por ejemplo Droguett, por ejemplo Rosales, y más, y muchos más; así, a veces, me permito pese a todo dar gracias a todo lo que me rodea —a veces me cerca— porque existen páginas escritas y música grabada y recuerdos con forma de fotografías, para sentirse vivo, para poder limpiarse a días el salivazo, el golpe, las derrotas.

La tortura. El exilio. La distancia. Palabras a las que uno llega a acostumbrarse y sin embargo ofenden. A veces no sabemos cuántos amigos tenemos; alguno pudo perecer entre el gorilato de algún país lejano. Preferimos pensar que siguen vivos porque nos hicieron creer en la libertad cuando su significado a días teníamos que descifrarle mediante diccionarios filosóficos. Droguett lo sabe desde siempre.

Y es cierto que muchos amigos se convierten en nuestros maestros, como lo es que algunos maestros llegan a ser nuestros mejores amigos. Así, comentar este libro de Teobaldo A. Noriega [1], si bien no me obliga a leer la obra de Carlos Droguett, pues siempre la llevo en la memoria, sí me hace rememorar discusiones y charlas, calles y hoteles de Madrid que ya tal vez no existan, porque el tiempo a veces es demasiado voraz.

Nos dice T. A. Noriega:

«Si bien Carlos Droguett es un polígrafo, hemos escogido sus novelas como base de nuestro estudio, pues consideramos que éstas constituyen la parte más importante de su obra. Al analizar su mundo novelístico como estructura y como imagen de realidad hemos aceptado limitaciones inevitables. En primer lugar, entendemos por estructura de la novela la manera como quedan organizados los diferentes elementos del relato que nos entrega. En otras palabras, toda novela impone al lector la ilusión de un mundo autosuficiente que se mantiene y tiene vigencia merced al principio orgánico que relaciona cada una de sus partes. A este nivel nuestro estudio es esencialmente inmanente. Pero, por otra parte, estamos conscientes también de que detrás de esa estructura se esconde una visión de mundo que el novelista, como responsable de esa ficción, trata de transmitir. En el caso particular de Droguett, creemos que un análisis de su obra novelística sería incompleto si no se tuviera en cuenta este segundo nivel. Esta doble perspectiva de nuestro análisis no es de ninguna manera contradictoria y responde al hecho innegable de que lo más significativo del novelista hispanoamericano contemporáneo es el doble compromiso con que asume su función: el del esteta lanzado a una aventura creadora a través del lenguaje y el del

[1] TEOBALDO A. NORIEGA: *La novelística de Carlos Drogett: Aventura y compromiso.* Editorial Pliegos. Madrid, 1983.

testigo social obligado a revelarle al lector que todavía no vivimos en el mejor de los mundos posibles.»

En muchas ocasiones ha escrito Droguett que a él no le interesa la vida separada de la literatura. Para cualquiera de sus lectores resulta obvio. En 1968 escribió para «Aisthesis» unos apuntes [2] donde dice lo siguiente:

«En otrísimas palabras, todo lo que he vivido ha servido para empujarme al lugar donde estoy, no en este país, en esta calle, en esta casa ajena en que escribo, sino más bien entiendo por lugar este tiempo, estas circunstancias que querría Ortega: el mundo que me rodea y que transformándome me ha deformado. Alguna vez a alguien, en un momento de elemental sinceridad, le confesaba con cierta humildad que había llegado a una situación, en edad y sufrimiento, en presión y compromiso, que ya todo lo literalizaba. Después, días después, aquella misma persona, molesta por mi tenebrosa actitud, la actitud de mi cuerpo y de mi alma, creía ofenderme al hacer con aparente inocencia un descubrimiento: "Claro, lo que pasa es que usted lo literaliza todo". Y lo que ocurría y ocurre es que hay momentos en que hasta el dolor se torna funcional.»

Droguett penetra en el terreno literario por medio del cuento «¿Por qué se enfría la sopa?», en 1932 [3], aunque ya había escrito poemas juveniles. Escribe, también, textos periodísticos para *La Hora* entre 1939 y 1941; en 1953 aparece, premiada por Editorial Nascimento, su primera novela, *Sesenta muertos en la escalera*. También escribe algunas obras de teatro, entre ellas *Después del diluvio*. En alguna ocasión le pregunté sobre sus versos y me dijo que los escribía como prólogo de obras en prosa. En la novela *El hombre que había olvidado* hay una prueba de su respuesta.

Volviendo al estudio de T. A. Noriega, tras la introducción que citamos, se encuentra una biografía muy completa, para pasar al capítulo «La estructuración narrativa»; en el primer apartado, Noriega se ocupa de *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, *Supay el cristiano*, y *El hombre que trasladaba las ciudades*. Después, en los sucesivos, se estudian *Sesenta muertos en la escalera*, *Eloy*, *El compadre*, *Patas de perro*, *El hombre que había olvidado* y *Todas esas muertes*. Un tercer capítulo viene a ocuparse, en dos apartados, de *La muerte, determinante de la vida*, y de *Una soledad irremediable*, para cerrarse el volumen con una hibliografía prolija, en la que se nos entrega la relación exhaustiva de los trabajos críticos aparecidos sobre la obra de Droguett.

Los lectores de Droguett sabemos de sus obsesiones y, sobre todo, de su modo de adjetivar hasta lograr ese estilo tan inconfundible. A veces nos parece imposible que el escritor chileno pueda enlazar las frases de modo tan rico como en su cuento «El medio pollo»:

«La señora Polonia, de la provincia de Colchagua, suspiraba, se quejaba y reía viéndola golosa, celosa, enojada, triste, esperanzada, quejosa, quejosa del largo invierno que tanta agua traía, del profundo hielo, lloraba, cinco ya se han muerto,

---

[2] C. D. Materiales de Construcción. Santiago de Chile.

[3] Este relato —en su última versión— apareció en «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 308, pág. 67. En el número 313 de esta revista apareció *Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad*, trabajo que en su primera versión fue publicado en la revista «Mensaje», Santiago de Chile, núm. 216, enero-febrero de 1973. En el número 349, pág. 19, se encuentra también *Francisco Coloane o la séptima parte visible*. Creo que, hasta la fecha, es todo lo publicado por Droguett en C.H.

estiraditos, duros, feos, francamente feos en la muerte cruel, y ahora este otro, este pobrecito que nació deforme» [4].

Es de ese peculiar modo de escribir de lo que nos informaba largamente al principio del volumen de cuentos publicado en 1966:

«No podría explicar por qué escribo. ¿Por qué bebe el alcohólico? El diría que porque no lo puede evitar. Yo tampoco, y como él, no lo considero una desgracia. Es más bien una fatalidad, tomando la expresión en su significado esencial. Tampoco puedo explicar mi estilo; tengo sólo presentimientos en lo que se refiere a él. El estilo nace, o torna, cuando un tema me interesa. Si algo no toca profundamente mi sensibilidad, si no me conmueve entrañablemente, no me interesa y no tengo estilo. Cuando imagino o recojo una historia siento a mis personajes como si ellos fueran yo mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre; sus aventuras son mías; conozco no sólo su ámbito espiritual, sin su cuerpo, sus pensamientos, su soledad; son seres míos como los hijos de mi carne que yo he hecho» [5].

Pese a la calidad literaria de una obra ya extensamente publicada, no es Carlos Droguett un autor demasiado popular en el sentido estricto de la palabra. Y creo que es lo que hubiera querido ser. Las razones para que, pese a los galardones conseguidos, entre otros el Nacional de Literatura en su país natal, no sea Carlos Droguett un escritor conocido —lo suficientemente leído, sobre todo en la península—, si lo comparamos con otros que aparecieron prolijamente —sobre todo amparados bajo la sombra del cacareado penúltimo «boom»— nos las explicamos, pero son todas extraliterarias, más editoriales que culturales, aunque también puede haber influido que Droguett, a veces, resulte huraño al ser poseedor de suficiente dicacidad. Corrosivo y vehemente, es tomado por injusto porque —como el diría— no es un siútico, un escritor a gas licuado, un hombre que se adocene para pisar tierra firme. Ha ido dejando, como si fueran huevos —son sus palabras— novelas en cada editorial de nuestro ámbito, a veces únicamente para ser olvidadas. Tengo suficientes anécdotas entre mi correspondencia y archivos como para ir extendiendo la memoria y verle *clasificar insectos de las letras* y, posiblemente, sean esas cuadrículas lo que haya resultado antipático. Pero, si hacemos dos o tres excepciones, tampoco otros escritores, en prosa y verso, de prosa y de versos, nacidos en Chile, han tenido mucha más suerte que Droguett. Si tenemos en cuenta que incluso Vicente Huidobro es poco leído en la península, no nos extrañará el desconocimiento que de obras como las de Manuel Rojas o Pablo de Rokha, son dos casos suficientemente significativos, existe, brillando por ausencia y esencia. También, en el caso Droguett, influyen sus posturas políticas y él lo sabe. En carta de hace años me comentaba —mientras me analizaba sucesos más tristes que todos recordamos— cómo sus *enemigos* políticos le definían, convirtiéndose en reaccionario para sus queridos colegas comunistas, mientras que para sus imposibles colegas «matriculados hasta la eternidad en la frustración y la amargura», era anarquista.

Sé bien que entre estas líneas se me escapan recuerdos porque ha ocurrido el

---

[4] CARLOS DROGUETT: «Los mejores cuentos de». Zig-Zag. Santiago de Chile, pág. 163.

[5] *Ibídem.*, pág. 7.

milagro del tiempo, que no nos deja apenas atrapar con urgencia lo más querido. Sé bien que el libro leído me ha servido de catalizador para rememorar una etapa importantísima de mi vida. Pero debo decir que Teobaldo A. Noriega —nacido en Guacamayal, Colombia, en 1944—, que es poseedor de un currículo ya envidiable, ha logrado un estudio amplio y preciso sobre un escritor y una obra unida a su biografía imprescindible para cualquier lector de novelas, máxime si éstas están firmadas por un escritor chileno, llamado Carlos Droguett, que, repito, a mi juicio no es lo suficientemente conocido dada la calidad y la garra de sus páginas.

Ahora queda que *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso,* sirva para *comprometer* a los lectores en una *aventura* que a mí se me hace emocionante, clarificadora de por qué Carlos Droguett no ejerció la abogacía para dedicarse al ingrato —y emocionante— oficio de escribir.

JUAN QUINTANA
Matadero, 4
MIGUELAÑEZ (Segovia)

Nuevos apuntes sobre cine brasileño

La situación del cine en Brasil ha mantenido desde sus comienzos una trayectoria bastante diferente a la de otros países iberoamericanos. Su desarrollo industrial, técnico y estético fue más tardío, por ejemplo, que el de Argentina y México, los otros dos centros cinematográficos latinoamericanos de mayor amplitud. A la inversa, su potencialidad actual como industria es la mayor del área, con una producción que se acerca al centenar de películas y se mantiene desde 1971, cuando ascendió por primera vez a 94 largometrajes. Su principal problema para la difusión en el continente es el idioma, ya que Brasil es el único país de la región que habla portugués. Pero esto se compensa, hasta cierto punto, por el hecho de que posee un enorme mercado interno potencial, que supera los cien millones de habitantes y porque, a la inversa de Europa, en la América Latina el doblaje es rechazado en forma unánime.

Estas precisiones económicas, que son inevitables en el costoso arte del cine, implican un desarrollo posible de mayores posibilidades para emprender obras de calidad y empeño expresivo. Sin embargo, no siempre ha sido posible, por parte de los creadores más exigentes en el plano artístico, conciliar sus propuestas con las ambiciosas líneas de la industria, claramente expansionistas. Brasil ha sido el primer país en proponer la creación de un Mercado Común del cine iberoamericano (la última vez, en la reunión realizada en Madrid por todas las cinematografías del continente y España, en septiembre de 1983) y en ese proyecto tendría una posición sumamente favorable, ya que por sí sólo produce casi la mitad de todos los filmes que se hacen en América Latina. A su propio mercado añadiría así, además del área iberoamericana,

los otros países de habla portuguesa, como Portugal, Angola, Mozambique y Guinea Bissau, además de España.

La competencia económica, la expansión industrial y la conquista de públicos populares (notoria a través de la TV) hacen que el espíritu de camaradería y aventura que reinó en el *cinema novo* de los 60, haya desaparecido en gran parte. Personalidades y corrientes distintas se enfrentan entre sí, para esa conquista del público sin olvidar que la historia política del país comunica su realidad, muchas veces conflictiva, en ciertos filmes recientes.

Los comienzos

El cine llegó a Brasil el 8 de julio de 1896, unos meses después de la presentación en París del Cinematógrafo de los Lumière. El nuevo mundo de las «fotografías en movimiento» se presentó en Río de Janeiro con el nombre de «omniographe». Ya en 1907, el entusiasmo por el invento se convertía en un negocio prometedor para los distribuidores mundiales, notoriamente Francia, Italia y Estados Unidos. Ese mismo año, se abrían 22 nuevas salas en Río de Janeiro. El historiador Alex Viany cita a un cronista de la época, Eitor de Souza, que escribía en 1913, en el *Ciné-Journal* de París: «El pueblo brasileño, vivo, curioso, entusiasta, se apasionó de este género de distracción, tan apropiado a su temperamento».

Ese mismo y rápido crecimiento del Brasil como centro importador de películas que entraban libremente y la falta de incentivos para la producción nacional hicieron difíciles los primeros pasos pasos del cine hecho en el país, y —como escribe Gerardo Santos Pereira en su libro *Plano general do Cinéma Brasileiro*—, «transformaron a los propietarios de salas de exhibición en aliados de los importadores y en obstáculo de la expansión de nuestra industria». A pesar de estas desventajas, el primitivo cine brasileño produjo, entre 1909 y 1910, una cifra elevada de filmes: un centenar. Se debe tener en cuenta que en esa época la duración habitual de las películas no excedía los veinte minutos. Ese mismo año, 1910, conoció entre otros intentos de improvisada industrialización, el primer estudio organizado, con platós inaugurados en las calles de Lavradio y Riachuelo por el italiano Giuseppe Labanca.

En 1915, el pionero Antonio Leal (que había realizado en 1903 la primera «actualidad») construyó un estudio con techo y muros de vidrio, de acuerdo a «las más recientes técnicas» (así era el construido por Méliès) para aprovechar la luz solar, ya que entonces no se usaba todavía la iluminación artificial. Allí rodó en 1917 su versión de *Luciola,* de José de Alencar, que obtuvo enorme éxito de taquilla. (La primera «vista» rodada, por Affonso Secreto, databa en 1898). Otros precursores fueron Francisco Serrador y Paulo Benedetti. El primero a partir de 1908, realiza sus *Canciones ilustradas,* más de 50 filmes «parlantes». Los actores se doblaban a sí mismos, ocultos detrás de la pantalla...

Los primeros filmes de ficción de esta época explotaban la violencia. Los crímenes más famosos de la «crónica roja» eran reconstruidos en estudio, en obras que mostraban apuñalamientos, descuartizamientos y estrangulaciones. Antonio Leal produjo en 1906, filmes como *La cuadrilla de la muerte* y prosiguió, entre otros, con O

crime da mala (El crimen de la maleta) en 1909, seguida por *A mala sinistra (La maleta siniestra).* Francisco Santos dirigió en 1913 el primer largo de importancia, que también reconstruía un asesinato acaecido en un mercado de ganado: *El crimen de Banhados.* La violencia temática, señalan los cronistas del cine brasileño, fue, junto a cierto cosmopolitismo, una de las constantes de su historia inicial.

Ya antes del fin de la primera guerra guerra mundial, que provocó la decadencia del filme europeo «de calidad» —francés, italiano, danés—, sustituido por los americanos, el cine brasileño había descendido hasta casi desaparecer. Era, en general, una industria subdesarrollada, fruto de pequeñas empresas, que no podía competir con la intensa penetración extranjera. Por otra parte, había quedado confinada a los filmes sobre sucesos y crímenes, con pocas obras de ficción, que fueron disminuyendo después de los 16 hechos en 1917. Los primitivos circuitos nacionales, como el de Serrador, que llegó a tener 150 salas, fueron paulatinamente absorbidos por las casas americanas con sus poderosas redes de filiales. Paramount fue la primera, en 1916, y en pocos años completaron las demás sus filiales en todo el país. «En 1924 —escribe Wilson Cunha— de 1.477 filmes censurados en Río, 1.286 eran de origen americano.» Entre tanto la crisis dominaba el cine local desde 1912, con un cierto ascenso por el aislamiento provocado por la guerra. Durante mucho tiempo, el esfuerzo se concentró en centros de provincias, creando un cine regional que alcanzó más tarde caracteres propios como en el caso de Humberto Mauro en Minas Geraes.

El fin del cine mudo

La última década de cine mudo vio el éxito efímero de los interesantes cines regionales, entre los cuales destaca el «ciclo de Cataguaces», que emprende Humberto Mauro: *Primavera da vida* (1928) y sobre todo *Sangue Mineira* (1930) última obra del ciclo, son las primeras etapas de la carrera de este interesantísimo creador, reivindicado en los años 50 por los jóvenes que iban a fundar el *cinema novo.* En San Pablo hay una proliferación de filmes, que finalizará con la aparición del sonoro, mientras paralelamente surgen revistas de cine como *Cinearte* (1926-1942) que mezclaban el nacionalismo y la admiración por el cine americano. Uno de sus fundadores fue Adhemar Gonzaga, luego productor y director de los primeros filmes sonoros, con su compañía *Cinedia.* Desde su revista, Gonzaga preconizaba un cine bien elaborado, más cosmopolita, a la manera de Hollywood. Junto a filmes como *La carne* (1925) y *Sufrir para gozar* (1924) interpretadas por la *vedette* Carmen Santos (que en 1933 funda su propia productora, la Brasil Vita Films) o *Revelación* (1929) de F. J. Kerrigan, nacen algunas obras que sufren la influencia del cine de vanguardia europeo, como *San Pablo, sinfonía de una metrópoli* (1929) de Kemeny y Lustig, visiblemente inspirada en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann y *Limite,* de Mario Peixoto. Esta última merece una especial atención.

Limite (1929) fue desde sus comienzos un mito cultural del cine brasileño, que pocos vieron después de su época de estreno, pues estuvo perdido hasta hace pocos años. Peixoto, vinculado al movimiento de cineclubes, hizo su única película a los dieciocho años y pareció ejercer un peculiar talento visual y experimental. Según la

leyenda, habría sido admirado por Chaplin, Eisenstein, René Clair y Pudovkin. Probable obra de cine puro, con un juego visual de metáforas, *Limite* fue una pieza aislada que tuvo poca influencia. Humberto Mauro, en cambio, está ahora considerado como el precursor del cine brasileño más auténtico, y fue bandera de los creadores del *Cinema Novo* del 60. Su *Ganga Bruta* (1933, sonorizada con discos) está considerada una de las obras maestras de toda la historia del cine brasileño.

Primera época sonora

La aparición del sonoro debería estimular, en parte, la producción local, pero sin sobrepasar los diez largometrajes por año. El regionalismo descentralizado desaparece y desde entonces (y hasta hoy) los dos ejes de la producción serán San Pablo y Río de Janeiro. Por otra parte, los intelectuales agrupados en el Chaplin Club, se sumaban a las críticas al cine hablado que entonces encabezaban Chaplin en Hollywood y Eisenstein y Pudovkin en Rusia. El grupo, encabezado por Octavio de Faria, Vinicius de Moraes, Plinio Susskind y Claudio Melo, entre otros, escribían: «¡Abajo Vitaphone, abajo Hermanos Warner, abajo todo y todos los que quieren rebajar esa cosa sublime, esa cosa inestimable, el cine!».

Estos ataques, como en todas partes, no bastaron para detener la historia. Tampoco se advirtió, al principio, que el sonido añadía la ventaja de hablar el propio lenguaje, y atraería al cine el rico folklore brasileño. Curiosamente, fueron Mauro y Adhemar Gonzaga quienes abrieron el camino del samba y el carnaval con *A voz do carnaval* (1933), pero su descubrimiento, una joven cantante y bailarina, Carmen Miranda, fue inmediatamente captada por Hollywood, que la transformaría en un símbolo (versión americana) del exotismo carioca. Sin embargo, ese filme fue el arranque de un género característico y fundamental en la primera etapa del cine sonoro brasileño: la comedia carnavalesca. Como se recordará, la idea ya había surgido en la primitiva época muda con las *Canciones ilustradas* de Francisco Serrador. A partir de Mauro y Gonzaga, los productores que advirtieron ese filón del popular carnaval carioca, registraban directamente las fiestas y estrenaban sus filmes apenas terminadas, a veces el mismo Miércoles de Ceniza. Las proyecciones eran acompañadas, en vivo, por cantantes populares.

El veterano Luis de Barros, que había comenzado su carrera cinematográfica en 1915, fue el primero que realizó un filme totalmente sonorizado, *Acabaram-se os otarios* (1929). Pero la *Cinedia* fundada por Adhemar Gonzaga se constituyó en el sello principal de la producción de los años 30. Gonzaga había intentado convertirse en productor de Hollywood y llegó a rodar *Mulher* en los estudios de Artistas Unidos. Luego participó como actor en *Hunger* (1929), dirigida por Olimpio Guilherma, también brasileño. El mismo año otro compatriota, Julio Moraes, rodó *Alma camponesa*. Hay que advertir que en ese período Hollywood realizaba versiones de sus productos en varios idiomas (especialmente castellano), ya que aún no se utilizaba el doblaje ni el subtitulado. Para ello «importó» directores, actores y autores españoles y latinoamericanos. Gonzaga retornó a Río y construyó estudios. Su primera producción fue *Labios sem Beijos* (Mauro, 1930), seguida por *Mulher* (1931)de Octavio

Gabus Mendes y la obra maestra de Mauro, *Ganga Bruta* (1933). El futuro camino se le reveló con *Cousas nossas* (1931), dirigida por un americano, Wallace Downey, que era prácticamente una serie de números musicales y de variedades, casi sin nexo. La introducción técnica del sonido óptico (las anteriores, sincronizaban el mismo en discos, con todos sus inconvenientes) ayudó a consolidar el cine parlante. La ya citada *A voz do Carnaval,* con este sistema, afirmó el género musical. La siguieron los filmes *Alo, Alo, Brasil* y *Estudiantes* (Downey y Gonzaga, 1935). Posteriormente, Gonzaga realiza *Alo, Alo Carnaval* (1937). No hace falta explicar el tema: los títulos son suficientemente claros. La fórmula estaba afirmada: se sucedían las canciones más populares del Carnaval carioca con las estrellas más conspicuas del mismo, de la revista y la radio, como la citada Carmen Miranda (antes de irse a Hollywood), su hermana, Aurora, Almirante, el famoso músico Ary Barroso, Oscarito, la banda da Lua, Mario Reis, etc. La veta de la comedia musical derivará luego al repetirse y hacerse cada vez más rutinaria, en la «chanchada», comedia cómica gruesa, con o sin música que se prolonga hasta los años 50. Hay que advertir que la «chanchada» (sinónimo para los cineastas serios de comedia fácil y comercial), derivó en los años recientes en la llamada «pornochanchada», cuyo contenido tampoco necesita explicaciones.

El filón carnavalesco permitió, al menos, desarrollar una producción fácil y barata. Al *Cinedia* de Gonzaga (que exploró otros temas; el melodrama musical, con *O ebrio* de Gilda de Abreu, 1946; *Bonequinha de seda,* una comedia ligera de Oduvaldo Viana, 1935; la adaptación de novelas con *Pureza,* de José Lins do Rego, 1940) siguieron otras productoras que también construyeron estudios. Carmen Santos, que había trabajado en muchos filmes, incluso *Limite,* fundó en 1935 la *Brasil Vita Filmes.* Esta actriz de origen portugués, ya había coproducido *Límite y Sangue Mineiro* de Mauro. Su primera producción en la *Brasil Vita* fue *Onde a Terra acaba* (Gabus Mendes). Humberto Mauro se asoció con ella, abandonando *Cinedia* y en 1934 realizó tres cortometrajes documentales. En 1935, rodó dos comedias musicales: *Favela dos meus amores* (considerada la primer película que se rodó en los barrios miserables de las colinas de Río o *favelas)* y *Cidade Mulher,* que tenía música de célebre compositor Noel Rosa. Lamentablemente, sus negativos se han perdido.

En 1948, esta singular mujer productora, Carmen Santos produjo, dirigió e interpretó *Inconfidencia mineira.* Años antes, ya había producido un film de Humberto Mauro, *Argila* (1941). Gonzaga y Carmen Santos fueron las personalidades más interesantes de este período, en el campo de la industria, pero como afirma Alex Viany [1], eran apasionados del cine, y aunque crearon estructuras de producción, no cuidaron el decisivo mecanismo de la distribución y exhibición, habitual talón de Aquiles de las cinematografías iberoamericanas.

Otras empresas, como *L'Atlantida* y *Sonofilmes,* se crearon para explotar la comedia musical y la *chanchada,* las más redituables. Entre tanto, un poderoso distribuidor-exhibidor, Luis Severiano Ribeiro, adquirió también *L'Atlantida* en 1947, convirtiéndose en cabeza de grupo que dominaba, a la inversa de los anteriores, todas las etapas del

[1] Autor de «Introdução ao Cinema brasileiro». Ed. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro 1959, una obra básica. Viany, además de crítico ha sido un director de talento.

negocio fílmico. La competencia extranjera, a su vez, respondía a estas expansiones con una Asociación Brasileña de Cine, la ABC, que unió a todas las distribuidoras filiales de filmes norteamericanos. A esta política no era ajena la poderosa asociación de productores de Hollywood, la Motion Picture of America, siempre atenta a impedir medidas proteccionistas de las cinematografías locales.

O cortiço, de Luis de Barros (1946), la citada *Inconfidencia mineira* de Carmen Santos, que narraba la vida de un héroe nacional, Tiradentes y *Argila* de Mauro, fueron algunos de los pocos filmes ambiciosos de este período. Mauro, con *Argila* y *Canto de saudada* (1952), que el maestro dirigió e interpretó, junto a su familia, en el pueblo natal, Volta Grande, seguía siendo el más sensible cronista de la vida cotidiana y rural brasileña. La precariedad de medios y el poco eco de sus filmes, sin embargo, lo apartaron de un cine en el que había abierto caminos. En años posteriores se apartó de la producción para dirigir el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), dedicado a formar documentalistas. Si bien muchos de los cortos realizados eran destinados a la propaganda estatal, allí hicieron documentales Lima Barreto (el luego famoso director de *O Cangaceiro),* Pedro Lima *(Nordeste)* y Genil Vasconcellos.

Gloria y caída de la Vera Cruz

Hacia 1950, el director Alberto Cavalcanti, famoso por sus filmes hechos en Francia durante *l'avant garde* de los años veinte *(En rade, Le p'tite Lili),* y en Inglaterra junto a la escuela documental de John Grierson primero y en el largometraje después [2], retornó a Brasil para asumir la dirección de la *Vera Cruz,* ambiciosa productora de San Pablo, fundada con capitales del Banco de Brasil y del propio Estado. Con modernos y amplios estudios, construidos por italianos (los italianos siempre tuvieron un papel técnico, a veces errado, en el cine brasileño, desde sus comienzos), la empresa se proponía planes ambiciosos: diez grandes producciones por año, que distribuiría el sello americano Columbia Pictures. «Un cine brasileño para brasileños» era la divisa, que Cavalcanti trató de imprimir a las películas que dirigió, produjo o supervisó en ese efímero período. El más exitoso fue el citado *O Cangaceiro,* del ampuloso Lima Barreto, un filme que inaugura (aunque con precedentes hasta en el cine mudo) el género dedicado a las aventuras de los *cangaceiros,* bandidos cuasi románticos de enorme influencia en el medio rural. Como *Lampião,* que Glauber Rocha, desde la perspectiva crítica del *cinema novo,* retomará en sus famosos filmes *Deus a o Diabo na terra do sol* y *Antonio das Mortes. O Cangaceiro,* era una especie de western folklórico con decorados de Carybé y una música popular que llamaron la atención mundial por su vigor pintoresco.

Pero en la *Vera Cruz* se hicieron otros filmes ambiciosos y quizá más auténticos y profundos. *Caiçará* (Adolfo Celi), *Terra é sempre terra* (Tom Payne); *O Canto do Mar,* del propio Cavalcanti y *Sinhá Moça,* de Tom Payne y Oswaldo Sampaio. Pero las fallas

---

[2] Cavalcanti realizó cortometrajes como *Coalface* dentro de la escuela documental británica. En el largometraje dirigió numerosas obras, entre ellas el famoso episodio del ventrílocuo en el filme *Al morir la noche* (1945) y un Dickens admirable: *Nicholas Nickleby.*

de estructura de la *Vera Cruz* la llevaron pronto a la ruina, pese a los esfuerzos bienintencionados de Cavalcanti. Y su contrato de distribución mundial con la Columbia tampoco funcionó en la práctica. Desde el primer momento podía advertirse que la cuantiosa inversión productiva no se apoyaba en bases sólidas para el desarrollo de su intención industrial: fallaba en su parte comercial, en el estudio del mercado de distribución y exhibición, que como el mismo Cavalcanti reconocía más tarde, tuvo enemigos poderosos, «en una campaña... accionada básicamente por los dirigentes de la industria cinematográfica norteamericana, que deseaban destruir mi objetivo».

Estos obstáculos y la ignorancia de las reglas básicas de la comercialización, no advertidas por los poderosos industriales paulistas que financiaron la *Vera Cruz*; los errores cometidos por ciertos «técnicos» italianos que construyeron los enormes estudios con fallos estructurales; la inexperiencia de los propios brasileños y cierto snobismo que quería calcar modelos extranjeros, hicieron fracasar los esfuerzos de Cavalcanti, que intentaba un cine de calidad y raíz vernácula. Pero, asimismo, si fracasaba el gigantismo de *Vera Cruz*, también el tiempo de la *chanchada* y el carnaval agotaba sus limitados objetivos.

Nuevos cineastas, con concepciones distintas de la realidad y de la misma estructura del filme, iban a irrumpir entre los restos empobrecidos de la industria moribunda. el primer Congreso Nacional del Cine Brasileño, en 1952, recogía por su parte la influencia de las asociaciones de productores y técnicos, con inquietudes a las cuales no eran ajenos críticos e intérpretes. También se discutía en el Parlamento el proyecto de creación de un Instituto Nacional de Cinematografía, oficial, que elaboraba una comisión presidida por Cavalcanti. Un espíritu nacionalista impulsaba ya el estudio de una política fílmica. Un espíritu que aún prosigue y se expande, más allá de diferencias políticas e ideológicas, estéticas o personales.

La aventura del Cinema Novo

El análisis de la realidad, el acercamiento revolucionario a los problemas sociales, culturales y políticos, fue el punto de arranque de la nueva «escuela», cultivada en los cineclubes, en el conocimiento de los grandes escritores nacionales y en la crítica desmitificante del pasado.

El verdadero precursor y catalizador de este nuevo cine, que se desarrolló en los años sesenta, fue el joven paulista Nelson Pereira dos Santos, que en 1955 realizó y produjo *Rio 40 graus,* penetrante fresco de un día en la ciudad, desde las elegantes playas de Copacabana hasta el delirio del fútbol, sin olvidar la miseria colorida de las *favelas*. Antes, el crítico e historiador Alex Viany, en *Agulha no palheiro* (1953) y *Rua sem sol* (1954) avizoraba el cambio con un realismo social, pero el filme de Nelson Pereira dos Santos fue la auténtica ruptura. «El filme era revolucionario —escribió Glauber Rocha— para y dentro del cine brasileño. Ha subvertido los principios de la producción. Realizado con un millón ochocientos mil cruceiros, lanzaba a un nuevo director de fotografía, Helio Silva, tomaba a las gentes de la calle, entraba en los decorados naturales, evocaba las obras de Rossellini, De Sica o de Santis; la técnica no era necesaria, porque la realidad estaba allí para mostrarse, sin el disfraz de arcos,

difusores, reflectores y objetivos especiales. Era posible hacer filmes en Brasil, lejos de los estudios babilónicos. En el momento mismo en que muchos jóvenes se liberaban del complejo de inferioridad y se decidieron a convertirse en directores brasileños con dignidad, este ejemplo probaba que podían hacer cine *con una cámara y con una idea*. *Rio 40 graus* era el primer filme brasileño verdaderamente comprometido (...)»

Tras este filme, Nelson Pereira dos Santos realizó *Rio zona Norte* (1957), que debió ser la segunda parte de un tríptico sobre la antigua capital. Luego dirige *Boca de Ouro* y *Mandacaru Vermelho,* dos obras realizadas en condiciones poco propicias. En realidad, la segunda fue improvisada sobre el terreno (el árido Nordeste) cuando se disponía a rodar *Vidas secas,* la gran novela de Graciliano Ramos. Pero después de muchos años llovió en el desértico *sertão* y el proyecto hubo de suspenderse y ocupar heroicamente en equipo para intentar otra cosa. *Vidas secas,* que señala la madurez y el punto más alto del ya floreciente *cinema novo,* se realizaría en 1963. Nelson, a quien sus compañeros gustan llamar el «padre del cinema novo», tenía entonces treinta y seis años.

Vidas secas ubica su relato en el árido y paupérrimo Nordeste de Brasil, tierra del *sertão,* donde el hambre y la sequía obligan a emigrar a familias enteras hacia el sur, o a errar sin destino por el desierto implacable, dominado aún por una economía feudal. Este filme admirable se basa en la clásica novela de Graciliano Ramos, ya citada, pero contiene un estilo ascético y veraz, conmovedor y trágico, que pertenece el cineasta por derecho propio.

Pero ya entre 1959 y 1960 se producen los primeros pasos del *Cinema novo.* Linduarte Noronha realiza *Aruanda;* Roberto Pires *Redençao;* Paulo Cesar Saraceni y Mario Carneiro *Arraial do Cabo* (mediometraje). Joaquim Pedro rueda su corto *Couro de gato* en 1960. En 1961, Trigeirinho Neto rueda *Bahia de todos os santos* y Roberto Pires *A grande feira.* La efervescencia estudiantil se traslada al cine: la Unión Nacional de Estudiantes produce *Cinco vezes Favela* en 1962, que integra cinco cortos, entre ellos el citado *Couro de gato.* El *Cinema Novo* estalla en todas partes: Ruy Guerra debuta con *Os cafajestes;* Paulo Cesar Saraceni realiza *Porto das Caixas;* Glauber Rocha, en Bahia, hace su primer largometraje, *Barravento;* Roberto Farias dirige *Assalto ao trem pagador.* El actor Anselmo Duarte obtiene la Palma de Oro en Cannes con *O pagador de promessas,* que si bien no se emparenta con el estilo del nuevo cine repercute sobre el movimiento en la crítica internacional.

El mismo año que *Vidas secas,* 1963, Ruby Guerra realiza *Os fuzis,* Carlos Diegues *Ganga Zumba,* Joaquim Pedro de Andrade *Garrincha, alegria do povo* (documental sobre el famoso futbolista) y Glauber Rocha *Dios y el Diablo en la tierra del sol,* que también publica su libro *Revisión crítica del cine brasileño,* lúcida, turbulenta y fundamental exposición de las metas del nuevo cine.

Glauber Rocha

Si Nelson Pereira dos Santos era la conciencia y el «padre» joven del *cinema novo,* Glauber Rocha fue su profeta iluminado, contradictorio, revulsivo. Había nacido en Vitoria da Conquista, Bahia, en 1938; conectado con los medios estudiantiles, teatrales

y culturales de Bahía, Rocha ejerció la crítica y tras un corto documental sobre la ciudad, dirige a los veintitrés años su primer largometraje, *Barravento,* lírica y violenta descripción de la vida de los pescadores de la región. *Dios y el Diablo...* (1963), obra barroca hasta la exasperación, mezcla la leyenda y la realidad social del Nordeste brasileño, entrecruzando las vidas de un *cangaceiro,* un profeta religioso y mesiánico y un «cazador» de bandidos, Antonio das Mortes, que será el protagonista de su famoso film homónimo. La alienación mística, el bandolerismo impulsado por la miseria y la opresión feudal de los «coroneles» de las fazendas (haciendas). Estos temas y personajes confluirán precisamente en la figura sincrética de *Antonio das Mortes* (el film, de 1959, se llamaba en Brasil *O dragao de maldade contra o Santo guerreiro),* donde el antiguo matador de cangaceiros se convierte en un oscuro vengador social. El mundo primitivo y feroz que otorga a estos filmes de Rocha su poesía bárbara y su barroquismo elaborado no es, sin embargo, según su autor, una simple elucubración estética, sino el resultado de una realidad social tan angustiosa como delirante en sí misma: la violencia de América Latina engendrando sus propias substancias de opresión, de antiguos y nuevos colonialismos. No en vano Rocha tituló uno de sus ensayos manifiestos sobre el cine «La estética del hambre».

Antes de *Antonio das Mortes,* Rocha realizó *Terra em transo* en 1967, una obra que en forma lírica y siempre barroca mostraba los mecanismos políticos que manipulan a las masas enajenadas. Más tarde (Rocha abandona Brasil poco después, por sus dificultades con la dictadura militar instaurada en 1964), rueda en Africa *El león de siete cabezas* (1970), en España *Cabezas cortadas* (1970), trágica y hermética visión de las dictaduras universales; *Cáncer* (1969) en Cuba, y otros filmes inconclusos. Regresa luego a Brasil, donde emprende un gigantesco documental de archivo, *Historia de Brasil.* En 1980 dirige *A idade da Terra,* confuso y delirante suma de sus obsesiones visuales. Murió prematuramente en 1982, tras contraer una enfermedad en Portugal mientras preparaba un nuevo filme.

Transición

Cabe anotar que los protagonistas del *Cinema Novo* tuvieron una actitud de reivindicación de lo nacional y popular. «En el campo de la cultura —escribe el historiador alemán Peter Schumann— rompieron con las estructuras establecidas, aunque en el aspecto político se ubicaran dentro del marco trazado por el sistema liberal-democrático». Cronológicamente, el comienzo y maduración del *cinema novo* coincidió con el último gobierno constitucional de Brasil, encabezado en su última etapa por Jango Goulart. Pero en 1964, un golpe de estado militar derroca a Goulart con el pretexto de la mala situación económica y el «peligro» de un vuelco a la izquierda y hasta el comunismo. El régimen militar encabezado por Castelo Branco impuso una fuerte censura, entre otras medidas represivas. Gradualmente, los cineastas tuvieron que ajustarse a esta nueva situación con obras donde la alusión reemplazaba a la denuncia directa. *O desafio* (1967) de Paulo Cesar Saraceni, planteaba la crisis ideológica de un joven intelectual frente a la ya larga o institucionalizada dictadura, mientras *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, era una epopeya

satírica y mitológica que en esa clave simbolizaba los conflictos de la sociedad moderna y la lucha de Brasil contra los colonialismos. El filme se inspiraba en una famosa novela de Mario de Andrade, uno de los fundadores del movimiento literario modernista de los años veinte, que estalló con exposiciones, manifiestos y una publicación llamada *Revista de Antropofagia,* la más radical de todas. Preconizaba —y éste es el tema clave de *Macunaima*— que los brasileños debían defenderse de la expoliación y colonización extranjera devorando simbólica pero activamente la influencia extranjera, así como los indios habían comido a los primeros colonizadores.

Sin embargo, se seguían produciendo filmes que proseguían la búsqueda de la realidad; el documental, que había estado en los primeros ensayos del movimiento, obtiene uno de sus mejores logros con *Maioria absoluta* (1964) de Leon Hirazman, que el año siguiente pasa al cine de ficción con *A falecida.* Ese mismo año, 1965, trae novedades a la estructura del cine: se crea el Instituto Nacional de Cinéma; se organizan cursos de cine en Brasilia (donde Nelson Pereira dos Santos fue profesor en uno de sus largas pausas sin rodar), y Glauber Rocha publica su famoso ensayo-manifiesto: «Una estética del hambre». Se crea también una cooperativa de distribución del *cinema novo.*

Algunos realizadores se vuelcan a las grandes obras literarias brasileñas: Joaquín Pedro de Andrade rueda *O padre e a moça,* inspirado en un poema de Drumond de Andrade; Roberto Santos adapta el mismo año (1966) la novela de Guimaraes Rosa *A ora e a vez de Augusto Matraga;* Walter Lima Jr. filma *Menino de engenbo* (1965) de Jose Lins do Rego; entre tanto, Carlos Diegues realiza *A grande cidade* (1966) y una serie de jóvenes, como el ahora renombrado Arnaldo Jabor, realizaban una serie de documentales, como *O circo,* del mismo Jabor; *Subterraneos do futebol,* de Maurice Capovilla y *Viramundo,* de Gerardo Sarno. Todos ellos pasaron luego al cine argumental.

Según Paulo Antonio Paranagua [3], el cinema novo «no muere de muerte natural, no se ahoga; estalla bajo la presión de una nueva realidad, muy dura». (...) «Se presentaba como un cine político, revolucionario, popular, cuando de hecho expresaba las contradicciones de la pequeña burguesía radicalizada, que aspiraba a tender un puente entre la masa desheredada y una burguesía nacional en la cual se confiaba para dirigir el proceso de emancipación». No puede negarse, sin embargo, la importancia de esta experiencia inacabada, «que no lo es únicamente por sus debilidades, sino por la evolución global del Brasil, al margen de la cual no hay descolonización cultural durable en continuidad».

Dentro de esta crisis llama la atención el rigor y la pureza de mirada de Nelson Pereira dos Santos, que evoluciona de sus obras iniciales a otras más elípticas, donde la «irracionalidad» es también crítica: en *Asylo muito louco* (1970), filme admirable que muestra la vida en un manicomio de una región subdesarrollada (a fines del siglo pasado); en *Como era gostoso o meu francés* (1971), que retomaba irónicamente el tema de la antropofagia cultural del modernismo a través de una historia ubicada en los tiempos de la conquista: un francés, confundido por los indios con los portugueses, es adoptado por la tribu y, finalmente, comido. *Tenda dos milagres* (1976), por su parte,

[3] En «Les cinémas d'Amerique Latine», obra colectiva. Ed. L'Herminier, Paris 1981.

encara la relación entre las tradiciones negras de la magia y el racismo blanco. *O amuleto de Ogum* (1974), había explorado también las influyentes relaciones del pueblo brasileño con el sincretismo religioso que se inició con los ritos introducidos por los esclavos negros llegados de Africa.

El «boom» económico (1969-1980)

Las etapas más duras y represivas de los gobiernos militares que se suceden desde 1964, se manifiestan en el cine por dos caminos diversos: por una parte, el impulso oficial dado a la producción de «entretenimiento y calidad», más o menos evasivo, y por la otra, el nacimiento de una generación joven que —a la manera freudiana— ataca al padre, el Cinema Novo, como elitista y aristocrático, paternalista. Su alternativa es un cine marginal, la mayor parte de las veces hecho en 16 mm., con pocos medios, donde reinan la indiferencia, la agresividad, el suicidio, el mal gusto deliberado. El director del primero de estos filmes, *O bandido da luz vermelha* (1969), Rogério Sganzerla, definía así la actitud desesperada y pesimista de esta corriente: «Cuando nada se puede hacer, uno se degrada o se ridiculiza a sí mismo». Este cine marginal, semejante al «underground» americano pero con rasgos muy brasileños, fue denominado también, por sus autores, «el cine de la basura».

Algunos títulos son ya reveladores: *Betty Bomba a exhibicionista* (Sganzorla, 1969); *Matou a familia e foi ao cinema* (Julio Bressans, 1969); *Perdidos e malditos* (Gerardo Veloso, 1970); *Gamal, delirio do sexo* (Joao Batista de Andrade, 1970); *Bang, Bang* (Andrea Tenacci, 1970). Sus mejores cualidades fueron la irreverencia y la crítica de las estéticas vigentes, aunque tendía a la confusión desorientadora; tampoco ofrecía un lenguaje nuevo, sino más bien una ausencia, un desprecio por las formas, a la inversa del compromiso social y la búsqueda de nuevos lenguajes del *cinema novo*. Frente al público, la incomunicación sufrida por éste y la ausencia de nuevas propuestas, provocó en 1970 la resurrección de la mediocridad comercial de la *chanchada* con un nuevo ropaje (o más bien con una ausencia de ropaje), para vender el producto: la *pornochanchada*. Esta era, en realidad, una clase de comedia pseudoerótica, más bien grosera y alusiva (porque el desnudo total estaba prohibido) y tuvo un enorme éxito comercial.

Entre estos márgenes (tolerados pese a la censura oficial), quizá porque no corroían en absoluto el sistema, se inicia la consolidación del cine industrial impulsado desde el Estado. En 1972 se reúne un Congreso Nacional de la Industria Cinematográfica Brasileña, donde todos los sectores plantean sus derechos. Los cambios en el mercado se resumen en tres medidas: el aumento de la cuota obligatoria de filmes brasileños hasta 140 por año; un billete estándar de taquilla para disminuir la evasión en la misma; la distribución de la producción brasileña a cargo de Embrafilme. Esta empresa oficial, que había absorbido al antiguo Instituto de Cinematografía, tiene atribuciones muy extensas, ya que además le corresponde llevar a la práctica las iniciativas del Consejo Nacional de Cine (CONCINE), formado por los organismo federales del Estado y de la iniciativa privada, y de ese modo controlar, fomentar la

producción, distribuir filmes y coproducirlos, fiscalizar la explotación cinematográfica y el cumplimiento de las leyes de protección.

Aparentemente, esta estructura fuertemente estatista, estuvo inspirada por objetivos caros a los miembros de la industria, en su proyecto intervinieron Roberto Farias (cineasta y primer director de Embrafilme), Luis Carlos Barreto (productor por antonomasia del *cinema novo)* y otros directores, como Walter Hugo Khouri, un cineasta de San Pablo que siempre estuvo apartado de las corrientes citadas e hizo una serie de películas de estilo intimista influidas por Bergman y Antonioni. Esta organización cambió la perspectiva de la industria y se tiende a un cine de calidad pero espectacular, accesible, cuyo éxito más notorio fue *Doña Flor y sus dos maridos* de Bruno Barreto. Con ello, llega al cine la filosofía del «milagro económico» brasileño: un capitalismo nacional, expansivo, pero so capa muy relacionado con las multinacionales. Los resultados fueron espectaculares y también algo ambiguos: en 1978 se hacen 101 películas, cifra que se mantuvo, con algunos altibajos, hasta estos años. La calidad media aumentó y el trato entre el Estado y los productores se cumple: aquél aumenta sus medidas de protección y éstos realizan un cine espectacular, a veces de real calidad y profundidad, pero sin temas demasiado conflictivos, salvo excepciones. Ejemplos fueron la citada *Doña Flor y sus dos maridos* (Bruno Barreto, 1976), basada en la novela de Jorge Amado; *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), que trataba de una devastadora *vampiresa* mulata y esclava, de la época colonial. Arnaldo Jabor realiza *Tudo bem* (1977), una irónica comedia delirante, que marca otra línea crítica a través de la sátira. También hay indicios de una nueva forma de tratar temas políticos, referidos a épocas pasadas; entre ellas *Coronel Delmiro Guveia* (1977), de Geraldo Sarno; o *Morte e vida Severina* (Zelito Viana, 1977), que tuvo problemas por la censura, al tratar en tono seudodocumental la miseria campesina.

En años sucesivos, Carlos Diegues (otro de los iniciadores del *cinema novo,* realiza un entrañable filme sobre la vejez, *Chuvas de verano* 1977), premiado en Huelva en 1978, y *Bye Bye Brasil* (1979), especie de gran caleidoscopio del interior inmenso del país a través de una *troupe* ambulante. Ya se ha citado *Tenda dos milagres* de Pereira dos Santos. Este dirigió en 1980 un filme de gran éxito, *Na estrada da vida,* itinerante historia de dos cantores populares. En 1984 ha terminado *Memorias da carcere,* basado en un libro de Graciliano Ramos, fruto de un diario escrito en la prisión, donde estuvo después de la insurrección militar comunista de 1935. Aunque el gran escritor no era de esa filiación fue encarcelado al igual que otros intelectuales. Graciliano perdió todas sus notas y recompuso sus memorias años después, cuenta Pereira dos Santos. «Creo que el filme —dijo el director Pereira dos Dantos a este autor— también participará de la visión del libro: la cárcel es una metáfora de la sociedad. Ayuda a contar una historia, porque en la cárcel están todos: el intelectual, el profesor, un militar, un obrero, un estudiante, una mujer... Todos en un pequeño espacio que permite observar el comportamiento de cada uno, específico, la naturaleza de cada uno, que no se puede ocultar. Asimismo, se podrá observar el comportamiento de clases en Brasil, sus relaciones esenciales, como en un psicoanálisis desnudado...»

Otro de los fundadores del *cinema novo,* Joaquim Pedro de Andrade, ha realizado en los últimos años dos filmes que entroncan con la literatura: *Guerra conyugal* (1974)

y *Homen do pau do Brasil* (1982), basado en uno de los grandes escritores del modernismo del 20, Oswaldo de Andrade. En cuanto a otro de los fundadores, Rui Guerra, ha rodado casi siempre fuera del Brasil: *Sweet Hunters* en 1968, *Mueda, memoria e massacre* (1980), rodada en Mozambique y, recientemente, *La Eréndira,* de García Márquez, que filmó en México.

En los últimos años, la suavización de la censura (que acompañó a las medidas de democratización gradual del presidente Figueiredo), ha vuelto a dar vigor a un cine militante, a veces relacionado con los sindicatos. Filme como *Huelga* (Andrade) o *Acidente de trebalho* (Tapajos), son un ejemplo. Y un veterano del *cinema novo,* Leon Hirszman, se ha sumado a este nuevo interés por la situación obrera con el espléndido *Eles nao usam black-Tie* (1981), que narra la historia de una familia durante una huelga. Los temas políticos e históricos aparecen en filmes como *Gaijin,* de Tizuka Yamasaki, una directora de origen japonés, que narra la llegada y opresión por los propietarios, de unos grupos de inmigrantes nipones que llegan a la zona de San Pablo en el último tercio del siglo pasado. La misma Tizuka Yamasaki ha realizado en 1982 *Parahyba Mulher Macho,* fascinante filme que narra, con toques feministas, la historia de una mujer maestra y de costumbres «modernas» en medio de las luchas políticas, a fines de los años 20, que precedieron a la dictadura de Getulio Vargas. Roberto Farias (otro veterano del nuevo cine y posteriormente director de la Embrafilme) retornó al cine practicante con *Pra frente Brasil* (1983), un tema muy urticante que provocó el retraso de su estreno en Brasil: trata en forma de historia de acción el drama de los «desaparecidos» políticos, irónicamente alternada con imágenes del Mundial de Futbol... Jorge Bogdansky, revelado en 1974 con *Iracema* (codirigida con Orlando Senna), dirigió en 1982 *Tercer milenio,* insólito documental de un senador que recorre las tribus más recónditas de la Amazonia haciendo proselitismo político. *Pixote* (1980), de Héctor Babenco, fue una descarnada visión de la niñez abandonada y destruida en los reformatorios. El mismo Babenco (que es de origen argentino), ha realizado en 1984 *El beso de la mujer araña,* sobre la novela de Puig.

Hay que citar que en 1979, se fundó una cooperativa de cine formada por directores tan prestigiosos como Pereira dos Santos, León Hirszman, Roberto Farias, Gustavo Dahl, Zelito Viana, Hugo Carvana (actor y director interesante, que satiriza aspectos de la picaresca urbana, como en *Locuras de una radio pirata),* Eduardo Escorel y Cosme Alvez Neto, entre otros, que intenta una nueva vía para difundir su cine: ingresar en el sector de la exhibición, comenzando por 27 salas. Es una iniciativa interesante, que podría romper el problema principal del cine más independiente: la dificultad de exhibición.

En suma, y pese a lo extraño del maridaje entre el antiguo y romántico (en términos económicos) *cinema novo* y el expansionismo actual de la Embrafilme, empresa oficial pero orientada en realidad por los propios productores, el panorama actual de la cinematografía brasileña sigue siendo muy vital y lleno de posibilidades. Como el Brasil mismo, es un mundo contradictorio y paradójico. Frente al espíritu de «O Globo» (una de las poderosas empresas de televisión que ya derrama sus telefilmes por toda América Latina), aún lucha lo mejor del espíritu creador de algunos cineastas insobornables. Un ejemplo es el último filme de Nelson Pereira dos Santos, el padre

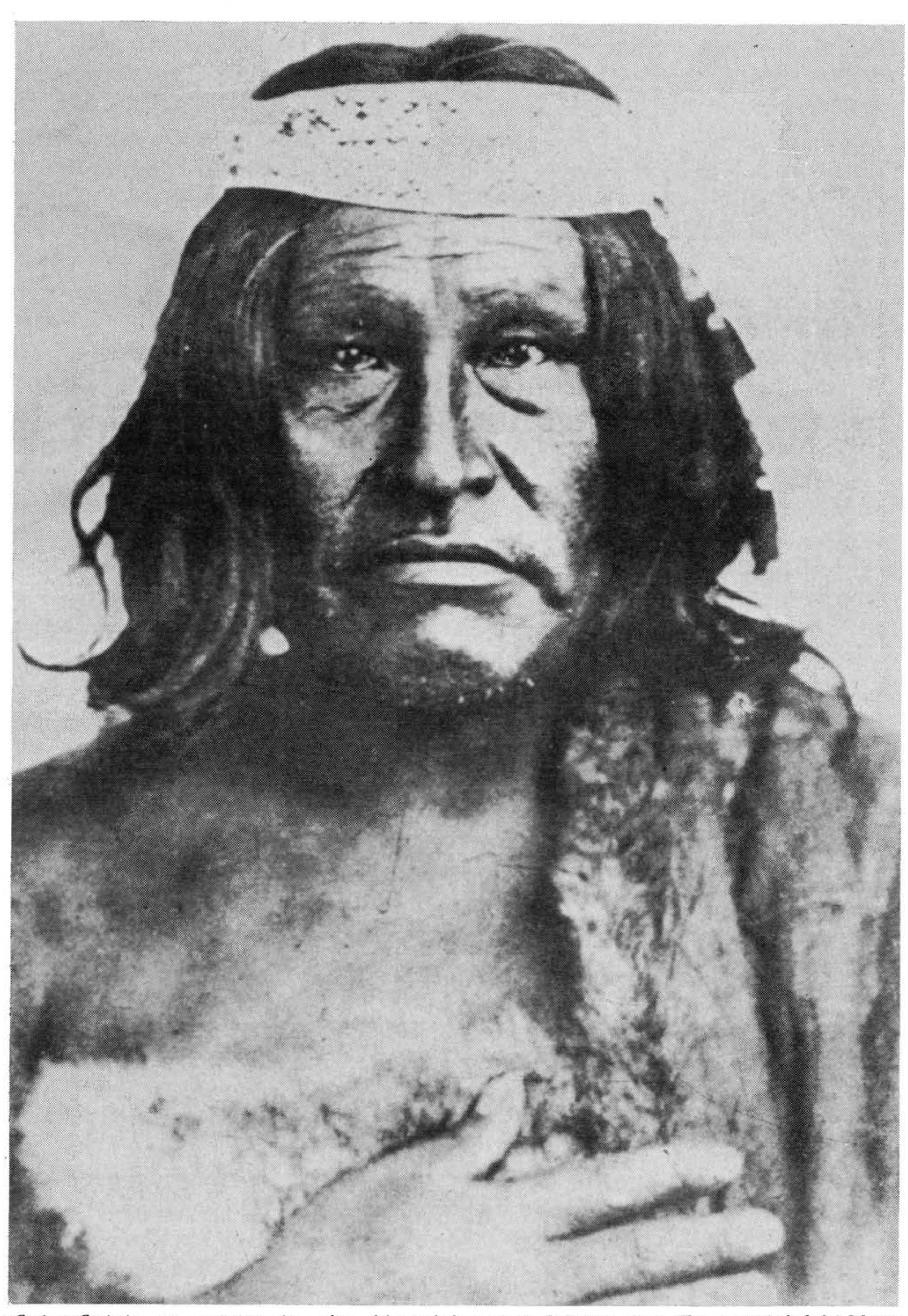


Escena de O Cangaçeiro, *de Lima Barreto. Año 1953.*

del ya lejano *cinema novo: Memorias da cárcere,* que se ha proyectado este año en Cannes y Huelva. Una obra espléndida, tan conmovedora como lúcida. Pero quizá es sintomático que Nelson, pese a su larga carrera de grandes filmes, nunca se ha enriquecido con su profesión.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID

Lecturas



Cacique Casimiro, que participó en los malones del Sur de la provincia de Buenos Aires. (Foto propiedad del Museo Histórico Nacional, de Buenos Aires.)

Viñas: El genocidio indígena en Hispanoamérica *

David Viñas (Argentina, 1929), novelista, cuentista, dramaturgo, ensayista, es el autor de una rica y compleja obra literaria cuyo común denominador ha sido el análisis crítico de la historia social y política de su país natal, y una aguda y a veces despiadada revisión de ciertos momentos claves de la Argentina contemporánea [1]. Viñas ha apelado al marxismo, la sociología, el psicoanálisis, la historia de las ideologías, la historia social, política y económica, para entender en profundidad ciertos fenómenos políticos o culturales que de otra menera habrían restado incomprendidos.

Toda su amplísima obra parte de una aguda conciencia histórica que siempre ha perseguido explicar el presente desde el pasado, rechazando tanto la visión sacralizante de la historia liberal oficial, como el maniqueísmo de la derecha nacionalista o de la izquierda. Esta constante atención a la historia ha influido, de manera profunda, aún en su obra de creación literaria. Sus novelas y cuentos están siempre insertos en una temporalidad concreta, y en ellas la conciencia (y hasta la psicología individuales) se relacionan con una época dada, de la cual reciben influjos y a la que influyen. En otras palabras: Viñas se ha negado —con muy buenas razones— a acatar algunas de las notas más prestigiosas y características de la narrativa hispanoamericana posterior a 1950: rechazo de la historia, de la causalidad, del realismo psicológico, de la ideología, de lo social como soporte de lo individual, de la temporalidad concreta, etc. En contra de esa narrativa «aggiornata» de los años 1940-1980 (el boom y sus sucesores más o menos canónicos), Viñas sigue pensando que la literatura no es inocente y que el rechazo de lo histórico (y todo lo que esto supone) es un escamoteo peligroso que no está permitido al escritor contemporáneo de Hispanoamérica, continente donde todavía hoy las letras deben seguir estando, como en el siglo XIX, «comprometidas» en una empresa de convertir a millones de subhombres en hombres completos, y de ayudar a numerosos países dependientes, a ser naciones autónomas. Toda su literatura es un a veces violento y casi siempre acre llamado de atención, una denuncia y una acusación, un rechazo consciente de toda forma de lirismo o ensoñación facilitadora.

Esta aguda conciencia histórica que recorre toda su obra (que muy bien podría ser leída como una recreación fictiva de períodos y clases históricas, tanto de su país como de nuestro continente) permite pensar que en Viñas —como en Balzac o en Zola— hay vigente y actuante una vocación frustrada de historiador que se manifiesta en este

---

* Con motivo de la aparición de David Viñas: *Indios, ejército y frontera* (México: Siglo XXI, 1983), 323 páginas.

1. Las obras principales de Viñas, novelas: *Cayó sobre su rostro,* 1955; *Un Dios cotidiano,* 1957; *Los dueños de la tierra,* 1958, probablemente su más poderosa novela, que describe el asesinato de indígenas y las matanzas de obreros que tuvieron lugar en la Patagonia en 1921; *Dar la cara,* 1975; *Los hombres de a caballo,* 1968; *Cuerpo a cuerpo,* 1979, etc.

Ensayo: *La crisis de la ciudad liberal,* 1963; *De Sarmiento a Cortázar,* 1964; *Grotesco, inmigración y fracaso,* 1973; *Qué es el fascismo en Latinoamérica,* 1977, etc. Teatro: *Lisandro,* 1971; *Tupac Amaru, Dorrego, Maniobras,* 1974.

libro singular por muchos motivos [2]. La obra intenta ser una respuesta y un examen a diversos interrogantes; en primer lugar a la actitud que la historiografía y la cultura «oficial» argentinas han asumido ante el fenómeno indígena en dicho país, silenciado, ignorado, negado. Después, Viñas reexamina desde muy diversos ángulos lo que la historia académica sigue hasta hoy presentando como una brillante y victoriosa «campaña contra los indios» que el general Julio A. Roca cumplió en la Patagonia en 1879, y sus consecuencias posteriores, así como la sincrónica relación de ese etnocidio con otros semejantes que tuvieron lugar casi por la misma época en todo el continente:

> «Si en otros países de América Latina la "voz de los indígenas vencidos" ha sido puesta en evidencia, ¿por qué no en la Argentina?... ¿La Argentina no tiene nada que ver con los indios...?, ...¿o nada que ver con América Latina?,... ¿no tenían voz los indios?.. O, quizás, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879..?» (pág. 12).

Viñas quiere mostrar que la orgullosa actitud de la clase dirigente argentina, que todavía hoy sigue afirmando que no hay sangre indígena en el país (en 1970 todavía quedaban más de 20.000 indígenas en la Argentina...), y sigue repitiendo que se trata de una nación europea que no posee relación ni semejanza alguna con el resto del continente... es falsa, y que oculta con el silencio o la sacralización histórica un terrible proceso de exterminio, robo y estafa a la verdad histórica.

A través de una colección de textos históricos y documentales, minuciosamente analizados y comentados, Viñas revisa toda la historia anterior y posterior a fines del siglo XIX, y muestra que el asesinato monstruoso de indígenas realizado al sur y al norte de la Argentina, fue el primer paso para robarles las tierras de que eran dueños, y es parte —a vez— del proceso capitalista en toda Hispanoamérica encarnado en las diversas burguesías del continente. Estas clases eran, a su vez, apéndices del avance imperial de la Europa del siglo XIX, lanzada a la conquista de los llamados «espacios vacíos» (Francia en el norte de Africa y Cochinchina, Inglaterra en la India, Italia en Eritrea, Bélgica en el Congo, etc.)

De todo este libro, entristecedoramente siniestro por la realidad feroz que documenta, realidad en la que el asesinato sistemático de centenares de miles de indígenas se convirtió casi en un deporte de segunda clase, y donde ni la piedad ni la vergüenza asomaron su rostro, el capítulo más valioso es el segundo, donde el autor muestra que lo ocurrido en la nación al sur del Brasil no fue un hecho aislado. El México de Díaz, el Perú de Leguía, el Ecuador de García Moreno, el Brasil de la revolución de Canudos, el Uruguay de la batalla de Masoller, etc., todos reiteran, con la monotonía de la muerte violenta e injusta, el proceso que tuvo lugar en la Argentina. Decenas de miles de indígenas fueron fusilados, ejecutados, deportados, despojados de sus modos de subsistencia, echados de sus tierras, convertidos de hombres en esclavos...

---

2 Como han demostrado diversos críticos, toda la obra de Viñas constituye un examen crítico de ciertos momentos esenciales de la historia de su propio país, desde 1870 hasta nuestros días. Véase, por ejemplo, la tesis de Alberto Lapeyre, *Histoire et societè dans «Los dueños de la tierra»*, doctorado de la Universidad de Burdeos, 1981, examen admirable de la obra máxima de Viñas y de su sentido histórico. En España puede leerse el reciente libro de Juan C. Tealdi, *Borges y Viñas (Literatura e ideología)*, (Madrid: Orígenes, 1983).

Libro amargo y terrible, ensayo y documento, interpretación e historia propiamente dicha, antología comentada de textos significativos, esta obra de Viñas apunta a todo un tema que merecería ser tratado a escala continental y desde los comienzos de la relación hombres blancos de Occidente, indígenas americanos (1492). o sea, ver cómo, desde los Estados Unidos hasta la Tierra del Fuego, el hombre europeo se va a ir apropiando de las riquezas, la sangre y las tierras de los indios, y cómo en sucesivas etapas de despojamiento progresivo, va a utilizar la fuerza, las armas, la violencia, las argucias filosóficas y legales («la guerra justa», la enseñanza de la religión de Cristo, el servicio de la Corona y del Imperio, el progreso de la «civilización europea», la superioridad del hombre blanco, etc.), para cumplir esta tremenda tarea de robo y de exterminio. No sería libro agradable de leer, pero podría ser punto de partida para una nueva filosofía de la Historia.—RODOLFO A. BORELLO. *Pasaje Ancón 5311, 1.º «D». 1425 BUENOS AIRES (Argentina).*

II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo *

Con cierto retraso respecto a la fecha de celebración del simposio, aparece este segundo tomo de Comunicaciones y Ponencias. Los treinta y tres estudios que en él se incluyen son reunidos siguiendo un criterio temático: obra del Padre Feijoo, problemas socioeconómicos, historia religiosa, desarrollo científico y, finalmente, arte y cultura en el siglo XVIII español.

Aunque no resulta posible hacer una detallada relación de cada uno de ellos, intentaremos dar una visión sintética de su contenido comenzando por el primer apartado, que consta de cinco estudios: sobre las conexiones de la obra del benedictino con la de Luzán, no tan contrapuesta como hasta hace relativamente poco se ha sostenido, escribe C. Martínez Fernández (págs. 9-28); también en el terreno poético se mueve el estudio de I. Visedo, que realiza un pormenorizado análisis del poema «Desengaño y conversión de un pecador» (págs. 61-101). I. Uzquiza centra su estudio en las imágenes bélicas existentes en la obra feijoniana (págs. 103-109), mientras que E. de Olasso analiza los argumentos de Feijoo sobre la existencia de Dios, mostrando sus influencias newtonianas y su intento de depurar las creencias supersticiosas, a la par que defender la existencia de lo sobrenatural (págs. 29-52). Finalmente, C. Sáez de Santamaría traza una panorámica de la relación entre la obra del benedictino y las «Memorias de Trevoux», de las que toma bastantes datos, sin caer por ello en el plagio de que la misma publicación le acusa en 1728, si bien años después defenderá la importancia de la obra de Feijoo, alabándola en un artículo de 1743 (págs. 53-60).

Entre los estudios que se incluyen en el segundo apartado se encuentra el de A. Domínguez Ortiz, sobre el gasto realizado por los entes institucionales o colectivos con fines supraindividuales, al cual el autor denomina como gasto público; tras un

* Cátedra Feijoo, Oviedo, 1983, 600 páginas.

sintético análisis de las medidas y de los intentos secularizadores de la monarquía ilustrada que, «llena de buenas intenciones», no disponía, en cambio, de las enormes sumas que se precisaban para impulsar una transformación profunda del país, el autor afirma que «servicios como la enseñanza, la asistencia médica y la beneficencia, que en la época de la Ilustración estaban socializados en alta proporción, decaen en la primera mitad de la centuria siguiente» (pág. 121). Estas sugerentes afirmaciones resultarían, a nuestro juicio, plenamente operativas si se diera una mayor delimitación del contenido exacto del término «socialización», que, de otro modo, puede resultar un tanto polémico. Decimos esto porque el tema de los servicios asistenciales y públicos viene ocupando desde hace años un destacado lugar en los intereses de los historiadores, lo cual es probado, en parte, por las ponencias de R. Pérez Estévez y de W. Callaham, reunidas en un mismo tomo. La primera, centrada en el estudio del pensamiento de Campomanes y el problema del pauperismo, aporta datos que recientes estudios pormenorizados sobre el tema —como, por ejemplo, el de J. Soubeyroux sobre el Madrid del XVIII— han venido a confirmar y completar. W. Callaham, excelente conocedor de los archivos de la Hermandad del Refugio de Madrid hace un detallado análisis de la misma entre 1790 y 1813, completando, en cierto modo, lo dicho por Domínguez Ortiz al mostrar cómo «la baja actividad caritativa del Refugio durante los años finales del Antiguo Régimen era una indicación concreta de una crisis en el mundo tradicional de la caridad religiosa» (pág. 303), el cual delimitaba claramente «las responsabilidades colectivas y mutuas de cada clase dentro de una estructura social jerarquizada» (pág. 313).

Económico-social, aunque de otra índole, es el importante estudio de M. Caminal, E. Canales, y J. Torras sobre la renta señorial en Cataluña en el último tercio del siglo XVIII, en donde se analiza la evolución de los ingresos señoriales y su inicio de decadencia a fines del citado siglo, así como la distribución profesional de los arrendatarios de la percepción de derechos señoriales, entre los que destaca la burguesía mercantil, con un 40,37 por 100 del total; este dato puede contribuir a explicar, según sostienen los autores, la «escasa combatividad antiseñorial exhibida por representantes caracterizados de esta clase en ascenso —por ejemplo, los diputados catalanes en Cádiz—» (pág. 279). Muy interesante también, aunque centrado en otro terreno, es el análisis que T. Egido hace de la xenofobia como instrumento de oposición política, en el que se completan en parte los datos que ya fueran aportados por el mismo autor en 1791 en su «Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)»; la xenofobia, fundamentalmente el sentimiento antifrancés, ya evidente en el siglo XVII, es alimentada por el sector aristocrático y por los integrantes del inorgánico «Partido Español», calando con facilidad entre los sectores populares y en las capas inferiores del ejército, así como entre la minoría «burguesa» de los arrendadores de alcabalas, oficiales reales y comerciantes en casi todas las escalas (pág. 145), siendo «explotado conscientemente y con resorte con plenitud de garantías para paliar posturas antirreformistas» (pág. 157).

Otros estudios incluidos en este apartado son los de J. J. López González sobre la falsificación de pesos fuertes en Birmingham; el de R. Blasco Martínez, sobre la estructura de la propiedad urbana en Zaragoza en 1723, cuya concentración en manos

de la nobleza y el clero cifra en un 62 por 100 (pág. 116); el análisis de C. Labrador, sobre los maestros de primeras letras en diez pueblos de la Alcarria, según el Catastro de Ensenada, y el de C. García Montoro, sobre la creación de la Sociedad Económica de Vélez-Málaga, fruto de la iniciativa del militar Gómez de Liaño, la cual, como ocurre en muchas otras sociedades del país, no encuentra eco entre las filas de la burguesía mercantil malagueña (págs. 183-192). La «Rapsodia económica», del Marqués de Santa Cruz (1732), es el objeto de estudio de A. Games de Fuentes, quien sostiene que su autor, coetáneo de Ustáriz, puede ser considerado más posmercantilista y preliberal que éste, ya que aboga, frente a la existencia de ciertos monopolios que Ustáriz defendía, por la plena libertad de comercio e industria, proponiendo una política que tienda a lograr el pleno empleo de los que son aptos para trabajar, eliminando de este modo el ejercicio tradicional de la limosna que, como los ilustrados de su tiempo, critica. Finalmente, la política anticolegialista de Carlos III es analizada por I. Olaechea, que muestra cómo lo que estaba en juego no era, evidentemente, un asunto sólo religioso o ideológico, sino que se trataba de una rivalidad políticosocial, «aunque disfrazada (como casi siempre en España) con ropajes de "capilla" y con fórmulas de escuela teológica» (pág. 237).

Entre los trabajos centrados en la historia religiosa se encuentra el de J. Saugnieux, sobre la predicación en el siglo XVIII, síntesis, en gran medida, de las conclusiones de su libro «Les jansenistes et le renouveau de la predication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIII siècle». M. Batllori hace, seguidamente, una importante revisión bibliográfica de la historia religiosa de estos últimos años, advirtiendo el contraste entre la relativamente buena información que se tiene sobre las capas altas de la Iglesia, frente al escaso conocimiento de los sectores del bajo clero y del pueblo cristiano, así como de la situación económica de la Iglesia (293-299). La espiritualidad de los ilustrados es analizada por A. Mestre, que muestra la crisis de la religiosidad barroca y la progresiva influencia de Erasmo y de los humanistas y teólogos españoles del siglo XVI entre los ilustrados, muchos de los cuales serían acusados de jansenistas cuando, según el autor, «eran, en el fondo, más fieles a la tradición hispánica de cuanto ha venido diciéndose» (pág. 407). Finalmente, Ferrer Benimelli estudia a Feijoo y su relación con la masonería (349-362). J. Castañón analiza la oratoria sagrada en el Diario de los Literatos (313-331), en tanto que L. Dommergue muestra la influencia de Feijoo, apenas citado entre los escritores de finales de siglo, en las lecturas y la obra de Blanco White (págs. 333-348).

En el apartado dedicado al desarrollo científico se incluyen tres estudios: el de Paula de Demerson, que expone el problema de las boticas en Madrid y las recomendaciones hechas al respecto por la Academia de Medicina, en las que se tiende a devolver a la profesión la dignidad que había ido perdiendo frente a los fraudes y la competencia de drogueros, vendedores ambulantes, herboristerías y curanderos (págs. 411-422). El impacto del terremoto de Lisboa, cuyos efectos en el ámbito científico abren una «nueva etapa en el desarrollo de las ideas geológicas sobre los fenómenos sísmicos» (pág. 434), es analizado por J. Ordaz. Finalmente, A. Hermosilla hace un breve resumen en el que se recogen una serie de ideas generales sobre la medicina en el siglo XVIII.

En el bloque de Arte y Cultura se insertan los ocho estudios restantes, entre los que cabe señalar el de R. Froldi, el cual se plantea una reflexión sobre los criterios de clasificación y periodización de la época, defendiendo la «necesidad de adoptar para la literatura española de la segunda mitad del siglo XVIII la definición de "literatura ilustrada", en lugar de la equívoca y desviadora "literatura prerromántica"», ya que este último término ha de dejarse únicamente para los «elementos de gusto, temáticos y formales, que saliendo del ámbito cultural del momento y sin una nueva, unitaria, conciencia ideológica, nos sugieran espontáneamente la alusión a unos elementos que premeditadamente identificamos como del Romanticismo» (págs. 480-481).

En otro orden, J. García Lasaosa estudia la oposición de la Universidad de Zaragoza al establecimiento de nuevas cátedras por parte de la Sociedad Económica de la citada ciudad, volviendo sobre el tema de Normante y ampliándolo en gran parte (págs. 495-518). Otros estudios aquí incluidos son los de E. García de León, E. Palacios Fernández, y M. R. Prieto que, respectivamente, analizan los prólogos de las traducciones de novelas en el siglo XVIII, la visión que en el citado siglo se tenía de los poetas españoles del Siglo de Oro, y, finalmente, una aproximación a la polémica que la reposición del auto sacramental de Calderón, «La prestación de la fe» originó en su tiempo. La relación entre Mengs y la Academia de San Fernando es estudiada por M. Agueda Villar, mientras que G. Ramallo Asensio hace un análisis sobre las casas urbanas de la familia Camposagrado, con un seguimiento de las mismas hasta la época actual. J. L. Santaló presenta, finalmente, un estudio sobre la comisión del general Solano en Francia y el ejército del Rhin (1795-1796), con el que se acaba este tomo de comunicaciones en el que, junto a las indudables ventajas que presenta la reunión de tan diversos estudios, adolece, a nuestro juicio, del inconveniente de una inevitable dispersión temática —característica bastante común en todas las misceláneas—, al que en este caso hay que añadir el representado en algunos momentos por la diferencia entre la fecha de redacción de las ponencias y la de su publicación. De cualquier manera, creemos que una reunión de estudios como éste ayuda a un mejor conocimiento de un siglo tan importante en nuestra historia como el XVIII, así como a una mejor información de las múltiples posibilidades de investigación histórica en dicho marco cronológico.—CARMEN LÓPEZ ALONSO. *Plaza San Anacleto, 2, 1.º B. ARAVACA, 28023 Madrid.*

Góngora en Rumanía [1]

Una empresa de la envergadura que alcanza la traducción de una obra poética como la de Góngora, a un idioma cuya experiencia poética —grande e indiscutible— ha transcurrido por derroteros líricos absolutamente distintos, como el rumano de

[1] *Luis de Góngora y Argote, Polifem si Galatea* (Introducción y traducción al rumano por DARIE NOVACEANU, Editora Univers, Bucarest, 1982. Pág. 751).

Eminescu, Blaga, Bacovia y Barbu, incita a una reflexión que por lo menos ha de cifrarse en una progunta preliminar. ¿Qué ocurre con la poesía en una situación como ésta? ¿Es posible que la naturaleza de base de la poesía misma, perteneciente a la acción esencial de un «traslator», se preste a una «traslación» segunda sin perder aquella característica —que con instinto seguro Baudelaire atribuía a la estructura gramatical de la poesía: un terreno donde la árida gramática deviene algo así como «une sorcellerie évocatoire»? En estas exactas palabras de Baudelaire referentes a la intimidad de la materia poética: «Manier savamment une langue, c'ést pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.»

Tarea de suma dificultad ésta en el caso de la traducción importante de Góngora al rumano, que Darie Novaceanu ha realizado, digámoslo desde el principio, con decisión, con ahínco, en una elaboración que ha ocupado algunos años de sus actividades de hispanista rumano, cuyos varios logros en su haber son notables. El resultado ha sido un estudio general de la obra de Góngora y una versión de «Polifemo y Galatea», publicadas en una edición de lujo en su país, que ha merecido uno de los premios hispánicos de traducción en 1983. Si la traducción de algunas obras poéticas de peso en la literatura universal plantea problemas de difícil solución, en el caso de Góngora las dificultades se multiplican. Esta vez, el traductor rumano ha querido asumir los empeños de Teseo en busca, primero del Laberinto verbal de Góngora, luego del hilo de una Ariadna secreta, combinación única de luminosidad y oscuridades de la palabra. Consciente, el traductor, con todo, de que el universo laberíntico pertenecía esta vez al mito de Ulises, peregrino eterno, cuya mediación poética es constante, desde Homero hasta Joyce. Varios aciertos de planteamiento han acompañado a Novaceanu en la bella empresa. En primer lugar, la idea, puesta en práctica, de que los elementos hermenéuticos son imprescindibles en un caso como el de Góngora. Con este fin ha ofrecido al lector rumano no sólo una «ubicación» espacio-temporal del poeta cordobés, hecha con esfuerzo y rigor, sino una explicitación poética que sirva de compañía constante a la traslación misma. El segundo acierto estriba en el hecho de combinar en lo posible, a lo largo de su versión, el principio de la traducción literal, con la transposición cargada de sentido propio de la lengua en que ha traducido, no ajena en sus experiencias modernas a bellas aventuras abstrusas, que en pleno auge de los vanguardismos, convierten a Ion Barbu, poeta de grandes decantaciones en el «Juego Segundo», en un verdadero clásico del idioma rumano en su gran interludio poético de múltiples vuelos.

Hay un momento en el cual, en su exégesis, Novaceanu se refiere a una traducción de Ungaretti de un fragmento de «Polifemo» y pone de manifiesto, en su referencia al original de Góngora y a la propia versión rumana, la oportunidad y la facilidad —a veces— de abordar un texto «difícil» con los instrumentos de la literalidad. Pero este es el caso de Góngora sólo en limitadas ocasiones. Lo importante es descubrir cuáles. Hay algo en Góngora que no ha sido suficientemente puesto de manifiesto, aunque parece vislumbrarse en la crítica de Novaceanu, en su extenso, elaborado, amplio estudio introductivo. La carga de experiencia latina, clásica en suma, en la poética de Góngora. Antes, mucho antes de que Pound y Valéry orientaran sus preferencias hacia los poetas latinos, la cultura poética europea supo apreciarlos e imitarlos. Lo de

Góngora es algo que se repetirá sólo con Leopardi, aunque la incomparable sencillez poética del genio de Recanati logra, por un proceso de catarsis única, alejar de sí cualquier reminiscencia de los modelos. Novaceanu, con todo, ha sabido hasta qué punto la hermenéutica le es necesaria. Para ello ha elaborado su propia estrategia, ha sabido navegar en el mar inmerso de la literatura crítica gongorista, calibrar la actualidad de su mito, su extensión, su intensidad, sus influencias. Si a veces peca, en busca de un «gongorismo» rumano *ad-hoc,* en muchas ocasiones la misma perspectiva hermenéutica le brinda aciertos. Aciertos que hermanan a veces hermenéutica elaborada y versión certera, como en el caso del pasaje de «Polifemo», «Erizo es el zurrón», con procedimientos o recursos metonímicos a los cuales la savia verbal rumana se presta. O que hacen de la literalidad modelo de acierto en los incomparables versos de «Polifemo»: «Si quiero por las estrellas/saber, tiempo, donde estás», en lo que podríamos decir antológica versión rumana: «Euvreau sà stiu dupà stele/timpule cum te petreci». Como en la bella inmersión en la temporalidad de la lírica modelo de Eminescu, admirablemente analizada en su estructura verbal por Jakobson en su comentario analítico del poema «Revedere». o el soneto a Iope, donde, fiel a la literalidad, Novaceanu logra una perfecta versificación rumana, donde capta sin esfuerzo la intencionalidad y el arte combinatorio verbal del cordobés. Cosa que no ocurre con la aventura polisémica rumana del celebre juego, nada abstruso, de los «ruiseñores» y «ruicriados» gongorinos. Pero ni estas complicaciones, ni algunas erratas de imprenta, más de lo adecuado en una edición de lujo como ésta, de todas las bellas ediciones cuidadas con que nos tiene acostumbrados el arte tipográfico rumano (ej. año 1942, como el del Descubrimiento..), o de erudición (ej., «Girolamo» Folengo, pág. 206 e índice de nombres), en nada empañan las virtudes sobresalientes de la obra. Por otra parte, personalmente aconsejaríamos mantener para «Soledades», en rumano, su título original, universalizado y como tal conservado en varios países (tanto «Singuratati» rumano, como «Solitudini» italiano, mantendrían lejos del universo poético gongorino, al lector correspondiente).

En su largo «viaje hacia Góngora», Novaceanu recorre la «eclíptica» del poeta, el mundo suyo de las estatuas insomnes, su vivencia, su tiempo, su laberinto poético que significa un «vuelco» de la poesía en España, sus mitos, su eternidad. La poesía de Góngora, expresión suprema de lo poético y la cultura barroca, halla en la crítica y la versificación rumana de Novaceanu, a la propia manera gongorina, su sombra, su espejo, su doble, su original transposición. Nos encontramos aquí, una vez más, con aquel fenómeno de conceptualización poética en la edad barroca en España, que hemos tratado en nuestro libro *Profilo della cultura spagnola* (Rizzoli, Milán, 1982). Se logra así, la creación de una atmósfera, donde la tensión estética procura satisfacciones plenarias y evita el cansancio de la desesperanza —el «desengaño barroco»— que ya asomaba a la orilla del alma hispana en el tiempo fecundo de Góngora, de Lope y Quevedo. Una atmósfera que Novaceanu sabe hacer sobrevolar, estéticamente, los terrenos de la «transitividad» y la polisemia, antes de elevarse al cenit de la alucinación y del absurdo verbal, capaz de adquirir legitimidad poética de arquetipo. Así, desde Berceo, al cual Guillén confiere papel de «tras-lator» versificador inaugural, hasta Góngora, donde lo poético abre a la palabra la aventura, situación

límite, de lo alucinatorio y lo absurdo «in terminis», la poesía española cierra el ciclo primero que hace que, durante siglos y sobre todo durante el nuestro, la verdadera originalidad pueda ser auténtico y solar retorno. Al dar cuerpo y vida a esta realidad en una experiencia poética y explicativa en territorio distinto de lo hispánico, el traductor rumano ha hecho lo mejor de cuanto podía hacer en su esfuerzo: integrarse con entusiasmo en esta tarea. Esto quiere decir que ha logrado superar, en forma feliz, el solipsismo lingüístico que en el análisis de Mounin parece amenazar el destino de la traducción, hostilizado a su vez por la supertraducción y por la carga de las «visiones» del mundo. de esta manera, las bellezas formales de la metáfora gongorina han logrado, en su arraigo rumano, no llamar «canguro» a ningún «lobo de mar».—JORGE USCATESCU. *O'Donnell, 11. MADRID 28009.*

Las crisis humanas *

La tarea del filósofo es siempre la respuesta a un reto: el reto de la hora que le toca vivir. Ahora bien; dicha tarea surge como solicitación que le lanza el mundo exterior a él mismo, sea como cambio de paradigma científico, de evolución social, de situación histórica. Pero sólo en la medida en que ese reto es interiorizado, constituido en problema personal, la respuesta del filósofo se transforma en su tarea específica: la conceptualización. Tal es el intento de Ferrater en la obra que nos ocupa: conceptualizar la crisis. Que el mundo vive una profunda crisis que dura ya una larga década es una dolorosa experiencia que todos sufrimos en nuestra propia carne; que, sumidos en su torbellino no logramos orientarnos o «verle salida» es el aspecto fundamental por el que la crisis se torna precisamente crisis. Pero, para el pensador, la crisis, en el momento de conceptualizarla, pierde su carácter dramático, para transformarse sencillamente en problema, que solicita una solución conceptual. Ferrater Mora ha aceptado, como filósofo de garra, ese reto, y de vivencia traumática, ha hecho un problema conceptual.

Ahora bien, la filosofía es, ante todo, experiencia acumulada, es decir, historia. Y la historia nos dice que la crisis contemporánea, pese a sus rasgos específicos, no es distinta, en su estructura, a las restantes crisis históricas por las que el hombre ha pasado. También la historia nos dice que saldrá de ella como ha salido en el pasado, pero que no saldrá a la buena, sino a través de una experiencia que habrá de ser dolorosa. Ello significa que la crisis habrá de ser superada, y uno de los modos es su superación conceptual: la crisis necesita ser pensada: lucidez y serenidad han de aunarse para que la crisis ni se prolongue demasiado ni nos abrume: para que no se transforme en trauma, o, lo que es peor, en complacencia que nos inhiba de la acción. Y así la filosofía vuelve por sus fueros: el pensamiento que guía a la acción.

* FERRATER MORA, José: *Las crisis humanas,* Alianza Editorial, Madrid, 1983, 209 págs.

El libro de Ferrater se centra en «la descripción e interpretación de dos grandes crisis históricas como preludio a un examen de la estructura y formas de la crisis contemporánea». Ahora bien; el concepto de *crisis* —que en ámbitos particulares toma diversos nombres, como «revolución», «discurso», «corte epistemológico», «cambio de paradigma», etc., ofrece una doble cara: sociológica y filosófica. No en vano hace tiempo que la historia de la filosofía ha abandonado su ingenuidad: la historia de las ideas no se alimenta de sí misma, sino que es una historia mediada, bien sea por los hechos sociales, por los descubrimientos científicos, por los cambios históricos.

En el prefacio, que bien puede leerse como epílogo, sienta el filósofo cinco tesis que son tanto el presupuesto metodológico como las conclusiones de su investigación: que existe una tipología de las crisis históricas a despecho de las profundas diferencias; que las crisis se suceden en forma de oleadas, en las que la estabilidad se solapa con la inestabilidad; que se da un desfase relativo entre una situación crítica y la conciencia que la refleja; que la explicación de las crisis por factores causales —uno o varios— debe ser suplantada por una descripción de factores concurrentes, y que las crisis admiten «reacciones básicas» o «salidas». Estas tesis exigen matizaciones y clarificaciones que el autor no ahorra y que sólo en la prueba que es la totalidad del libro se verán confirmadas o desmentidas. Por otra parte, para que pueda hablarse de crisis históricas deben darse determinadas condiciones: la existencia de una comunidad que ha existido durante un tiempo más o menos largo en condiciones que se dan por supuestas; una serie de cambios de diversa índole que socavan las bases de la fundamental concordancia social y que plantean a la comunidad problemas no solubles por medio de las reglas hasta entonces no observadas; la posibilidad de varias alternativas y el que estas alternativas sean limitadas en número, pues de no ser así, se produciría lo que Durkheim denominó estado de *anomía*.

Ferrater mismo nos avisa que este libro no es sino una selección de otra obra suya: *El hombre en la encrucijada,* con modificaciones sustanciales de la misma.

Afirmar que el hombre se encuentra en una encrucijada es tanto una trivialidad como la enunciación de la pura verdad; pero ello no es alarmante por cuanto implica que existen posibilidades de elegir; lo contrario sería hallarse en un callejón sin salida. Nuestra encrucijada es la última de una serie de encrucijadas, y del estudio de éstas podemos esperar alguna luz para comprender y, por tanto, poder salir de aquella en la cual estamos.

Las crisis son, por otra parte, un fenómeno muy complejo, en el que intervienen muchos factores, económicos, sociales, políticos, tecnológicos, biológicos. Por ello el filósofo elige su propio terreno: «Me limitaré a examinar los modos como estas crisis se reflejan ideológicamente, y a veces filosóficamente». Consciente de que la historia de las ideas no es independiente de la historia «material», está «muy lejos de pensar que las ideas mueven el mundo», pero sospecha «que sin ellas el mundo resultaría ininteligible».

En cuanto al método, pues, Ferrater se ciñe a dos limitaciones: la de exponer las distintas crisis de una manera descriptiva, y la de analizarlas a través del modo cómo se reflejaron o se reflejan en unos cuantos, en muchos, o en todos.

La crisis del final del mundo antiguo es la historia de unas cuantas reacciones

básicas ante la sensación de impotencia. Así la actitud cínica —que lo único que pretendía era sobrevivir en medio del universal naufragio— tenía una sola finalidad: resistir con el desprecio, aniquilar el polvoriento caparazón de una sociedad muerta. Pero esta actitud sólo podía ser adoptada por unos pocos. Había que buscar otra solución, y ésta fue la estoica, que se caracterizó por la resistencia, a la que arropan otra serie de actitudes: la abstinencia, la tensión, el espíritu, la razón universal, la naturaleza. A través de las tres últimas nociones los estoicos elaboraron una metafísica, pero el verdadero núcleo de su sistema fue la ética. No despreciaron el conocimiento, sino que pusieron al servicio de la vida, lo utilizaron como una medicina para la curación del hombre. Los estoicos hallaron una concepción del Universo que se adaptara a su conducta, y ésta no consistió en otra cosa que en intentar salvarse mediante un continuo retroceso hacia sí mismo, en buscar la *eudemonía.* Fue una solución de repliegue, como la que adopta el animal acorralado, o, como dice el mismo Ferrater, la retracción que resulta de disminuir el volumen y alcance de nuestras experiencias. Y en ese repliegue el estoico halló la única forma posible de libertad: la imperurbabilidad. En su propio reducto —en el propio juicio— halló el estoico el fundamento de su actuación, de la conducta enmascarada, del *como si.* Pero el radicalismo con que el estoico se retiró hacia sí mismo fue más una manifestación de la falta de vigor que la prueba de una voluntad de renuncia. Todos los elementos que configuran el estoicismo se concentran en esa voluntad de repliegue, de retroceso, en la búsqueda del consuelo. Pero el estoico no fue ya un minoritario; tampoco un mayoritario. El estoicismo se mostró como una solución incompleta; por ello se precisaban otras. Una de ellas: la de los neoplatónicos, cuya meta era el saber para alcanzar la salvación, que, a su vez consiste en conocimiento. Afrontaron la situación de la época mediante la huida —figurada— de este mundo, desbrozaron el camino de la retirada mediante el conocimiento, y terminaron en la contemplación. A diferencia de los estoicos, los neoplatónicos buscaban la impasibilidad de los incorporales mediante la huida, que consistía en permanecer en este mundo y en verlo todo como si se estuviera en el otro. El neoplatonismo es la culminación de una historia, pero la historia de una retirada. Fue también una solución minoritaria.

Un tipo diferente de reacción fue la del hebreo: batido, como muchos otros hombres de la época por la desesperación y la desorientación, encontró un modo singular de llenar el hueco producido en su existencia: la esperanza.

El hebreo vive la experiencia de que la existencia humana no se basta a sí misma: pende y depende de Dios. El ámbito que éste le ha concedido puede, en cualquier momento, serle retirado. Debe, pues, entenderse con esta realidad suprema, cuyo arbitrio es ley absoluta, por medio de un artificio singular: el pacto. La ley revelada mediante el pacto es el modo original con el cual el hebreo repara la fisura producida en su vida cuando no sabía qué hacer ante aquel Dios sin color, sin sabor, sin figura, todo él tensión y voluntad, fuego y cólera. El Pacto incluye la Promesa y la esperanza en un Mesías: era la fe completa en el futuro. Ferrater denomina a los hebreos *los futuristas.*

Después de dos breves excursus sobre el poder en el mundo romano y sobre la figura del «hombre nuevo» que el cristianismo aporta —«la novedad del Cristianismo

fue así la idea del Dios hecho hombre»— pasa a analizar el que denomina «problema de la época moderna». Ha habido una época moderna, de la que la edad contemporánea es una de las fases, aún no terminada. Entiende por «crisis moderna» tanto las zozobras vividas hace varios siglos por algunos hombres del occidente europeo, como los trastornos que afectan a toda nuestra sociedad contemporánea por la entera superficie del planeta. Aquí Ferrater tiene que afinar todo su aparato analítico y conjugar los conceptos de «estabilidad» e «inestabilidad» con los de «tranquilidad» y «turbulencia», así como los de «época crítica» y de los derechos del hombre con los de agitación interna y externa y la expansión territorial del concepto de Occidente. En una palabra: la «época moderna» designó un período histórico aún no concluso, pero del cual comenzaba ya a entreverse una compleja estructura intelectual y política. Se trata de un período que no ha sido siempre unitario: si ha sido un período crítico, no ha sido siempre inestable. Dentro del mismo hubo «crisis» que pudieron disolver la sociedad, pero que, de hecho, la ayudaron a reconstruirse. La fuerza de cohesión de ésta pudo justamente probarse por el modo como logró vencer tales crisis. No es, pues, una mole compacta, sino un edificio sostenido sobre un equilibrio inestable, gracias al cual hay «evolución» y «progreso». La época moderna acentuó la inestabilidad, hasta el punto de parecer una edad esencialmente inestable, insegura, en cuyo seno se produjeron incesantemente crisis, explosiones, rupturas. La época moderna está jalonada por varias importantes estabilidades. Son las «etapas de la crisis». En cada una de ellas se producen fenómenos de índole social, política y económica, aparejados a cambios de naturaleza espiritual e ideológica. Estos cambios no disuelven enteramente la sociedad ni las ideas vigentes en ella. Producen una brecha por la cual se precipitan toda clase de novedades. Pero acto seguido tiene lugar un hecho que parece obedecer a una ley: después de parecer anegado todo, las nuevas tendencias se moderan y solidifican, las aguas se retiran y la sociedad nuevamente se «estabiliza». El cambio ha sido pronta y hábilmente «asimilado». Tal suceso se ha reiterado tres veces en la sociedad europea. En cada una de ellas la «solución» ha coincidido con la conciencia de una nueva crisis. No hay aquí ninguna contradicción, pues la conciencia no se ha dado en los mismos hombres, sino simplemente en la misma época: la situación se ha estabilizado para ciertos grupos humanos cuando un desequilibrio se ha producido ya en otros...

La crisis no afecta en la misma proporción a todos los miembros, a todos los grupos de la sociedad de Occidente. Unos grupos minoritarios toman conciencia de la misma antes que otros. De modo que se produce una situación paradójica: las crisis no se manifiestan siempre en los mismos grupos en los que se producen. Los grupos de «abajo» producen la crisis; pero sólo una minoría, a la que la transformación no afecta mayormente, o lo hace en desventaja, llega a formular las condiciones intelectuales del cambio posible: ellos prestan el impulso directivo: la idea.

Christopher Hill lo ha dicho de otro modo: «Las revoluciones no se hacen sin ideas, pero no son obras de intelectuales. El vapor es esencial para poner en movimiento una locomotora, pero ni la locomotora ni los raíles se pueden construir con vapor» *(Los orígenes intelectuales de la revolución inglesa,* Barcelona, 1980, p. 16).

Dentro de la crisis moderna distingue Ferrater tres momentos principales: la crisis

de los «pocos», la crisis de los «muchos», y la crisis de los «todos». Las minorías toman conciencia de la crisis y elaboran soluciones para la misma; la toma de conciencia se extiende a la mayoría, y ésta adopta para la solución los aspectos descoyuntados, caricaturescos, de aquellas soluciones.

De este modo puede Ferrater formular una proposición que tiene aire paradójico: las ideas fraguadas por las minorías para solucionar una crisis resultan viables sólo en la medida en que fracasan.

Con este aparato analítico va a acometer Ferrater la descripción del período renacentista, de la época racionalista y del período revolucionario. No es de este momento seguir a Ferrater en la descripción de esos períodos y esas crisis, hecha con la agudeza y el poder de síntesis del que se mueve libremente por ámbitos bien conocidos y asimilados. La crisis de los pocos corresponde al período renacentista y a la «era cartesiana»; la de los muchos, al siglo XVIII, al período revolucionario y al siglo XIX; nuestra época viviría la crisis de los «todos». Entre otros muchos rasgos característicos de ésta, elige Ferrater tres: la técnica, la organización de la sociedad y la «búsqueda de un absoluto» .

Los rasgos elegidos son suficientemente relevantes para caracterizar la crisis en que estamos inmersos y su análisis revela una agudeza encomiable. La toma de conciencia de la crisis forma, sin duda, parte de la salida de la crisis misma, pero no es todavía la salida. «La filosofía siempre llega tarde», decía Hegel en la *Filosofía del derecho*. Y de ello es consciente Ferrater. Los filósofos no hacen las revoluciones ni los cambios: los piensan cuando han pasado; sistematizan las ideas que surgieron aquí y allá, cuando ya han fermentado y producido los cambios; pertenecen a los períodos estabilizados de las crisis. Por eso han solido ser malos profetas (Hegel, Nietzsche, Ortega). Más que la profecía, su mundo es el de la utopía; pero ahí ya se dan la mano con los poetas y los artistas, cuando las ideas se elevan al rango de ideales. Bien lo sabe Ferrater; y así como a lo largo del libro no ha hecho algo sustancialmente distintio de que lo que para los siglos XVII y XVIII habían hecho Paul Hazard o Groethuyssen —y, en el caso de Inglaterra, Ch. Hill— al llegar al final de su obra empalma con la mejor tradición filosófica desde Platón para tejer con los hilos del presente el tapiz de la utopía: «Las utopías —que son el otro nombre que tiene lo llamado hasta ahora "lo absoluto"— están "en alguna parte": en la cabeza de los hombres y especialmente en su corazón. La utopía, el "absoluto", es una realidad moral».—MANUEL BENAVIDES. *Angel Barajas, 4. Pozuelo Estación. MADRID-23.*

Primera edición de una olvidada novela sentimental: El «Tratado notable de amor», de Juan de Cardona *.

En una edición cidada y, por todos los conceptos, modélica, de Juan Fernández Jiménez, aparece impreso, por primera vez, el *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona, obra con la que se cierra el ciclo de la novela sentimental. El texto, conservado en un único manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, había permanecido hasta ahora inaccesible para el gran público y, en buena parte también, para la crítica especializada, por la dificultad de su lectura. Esta edición, con sus amplias y documentadas notas, viene, pues, a llenar una ausencia incomprensible en la historia de la novela sentimental y lo hace con rotundo y feliz acierto.

La amplia introducción del doctor Fernández Jiménez, profesor de la Universidad de Pennsylvania, es luminosa y clarificadora. En un primer apartado resume y ordena la escasa, y en ocasiones confusa, aportación de la crítica literaria en torno a esta obra y a su autor. En un segundo apartado, fecha, por vez primera y con aproximada exactitud, la redacción del libro (entre 1545 y 1547). En el tercer apartado reordena los datos y nos sunministra una biografía del autor, proponiendo, como más que probable, la autoría de la obra a favor de don Juan de Cardona y Requesens (1519?-1609), entre los varios homónimos de esta noble familia catalana con ramificaciones en Italia.

En el apartado siguiente de su introducción, dedicado al estudio del argumento de la obra, señala el editor la perfecta compenetración entre la ficción novelesca, centrada en la historia de los amores entre Cristerno e Ysiana, y la realidad histórica de aquel siglo, que sirve de trasfondo a la narración. Analiza pormenorizadamente el profesor Fernández Jiménez los datos históricos presentes en la novela, que ocupan aproximadamente una quinta parte de su extensión y que aparecen con mayor insistencia en los inicios de la misma, para ir dejando paso, conforme avanza la obra, a la parte narrativa sentimental que el autor pretende presentar como historia real y documentada por él mismo, que dice haberla vivido y presenciado, no pudiendo excluirse tampoco la posibilidad de aportes autobiográficos. Estudia luego el editor el proceso de amores entre Ysiana y Cristerno, encontrándose éste al servicio del emperador y que, por tanto, debe «cumplr con sus deberes de vasallo de Carlos V y con las obligaciones del fiel amante» (p. 25), bifurcación del comportamiento del protagonista que permite que el elemento histórico y el novelesco estén perfectamente imbricados y complementados. Al tiempo que va señalando los hitos fundamentales de la progresión sentimental de los dos amantes, con su final tráfico, el doctor Fernández Jiménez va consignando certeramente las conexiones que los distintos episodios del *Tratado* pudieran tener con otras obras del género.

Precisamente el apartado quinto de la introducción se ha dedicado al estudio de la

* Juan de Cardona, *Tratado notable de amor,* edición, introducción y notas de Juan Fernández Jiménez, Madrid, Ediciones Alcalá, 1982 (Colección «Aula Magna», 27), 184 páginas.

novela sentimental; Juan Fernández Jiménez realiza una certera síntesis de los principales estudios críticos, de las características y de las obras de este género narrativo, para pasar luego al análisis de tales principios en la obra de Cardona y en su relación con las novelas sentimentales que le precedieron, no olvidando echar una ojeada al carácter y comportamiento de los protagonistas del libro.

Es el tema tópico del amor cortés, con sus matices y peculiaridades, lo que el profesor Fernández Jiménez estudia en el apartado sexto de su introducción, pasando después a contrastar cómo el tópico se verifica en los dos amantes de la novela.

Finalmente, el análisis de las notas de estilo, último apartado de la introducción, se centra en dos aspectos fundamentales: la estructura narrativa y el lenguaje. Por lo que toca a la estrucutura narrativa, el profesor Fernández Jiménez estudia la disposición temporal del relato y el punto de vista del narrador; en este último aspecto, se alterna el autor omnisciente, que dispone el relato en tercera persona, con la narración en primera persona (dentro de esta última técnica narrativa destacan los monólogos, los diálogos, las cartas y el discurso de Carlos V en Roma, unidades del relato que el editor analiza pormenorizadamente, resaltando su función dentro de la obra).

En cuanto a las características del lenguaje, Juan Fernández Jiménez las organiza en tres apartados: aspectos grafémico-fonológicos, morfológico-sintácticos y léxicos. El *Tratado* es obra de un autor «de origen italiano, aunque de familia española, y como tal, la obra presenta algunas huellas italianas, pero no más de lo normal en aquella época de tanto contacto mutuo entre España e Italia» (pág. 51). El texto es, también, un excelente documento del estado de efervescencia y evolución acelerada del castellano por aquellos años.

Los criterios, rigurosos y científicos, observados en la transcripción del manuscrito, preceden a la edición del texto, al que siguen un índice de nombres propios y un glosario, útiles instrumentos que facilitan la consulta de la obra.

La edición del Tratado, como ya se ha dicho, va acompañada de amplias y documentadas notas de carácter histórico, filológico, temático o lingüístico, proporcionando así una preciosa documentación complementaria que convierte a esta edición en un trabajo modélico y ejemplar, realizado con la claridad y sencillez expositiva que sólo un especialista de probada solvencia en el campo de la novela sentimental, como el doctor Fernández Jiménez, es capaz de realizar, viniendo así a cubrir un hueco importante de nuestra historia literaria, por cuya labor, todos cuantos nos dedicamos al estudio de las letras españolas, le debemos quedar agradecidos.—ANTONIO CASTRO DÍAZ. *Plaza de los Mártires, 1, bajo A. SEVILLA-10.*

De la música y su insignificancia *

La recopilación de escritos de Pierre Boulez, que ofrece al público de habla castellana la editorial Gedisa, constituye un conjunto de conferencias, cursos, artículos y ensayos que abarcan un período de algo más de veinte años y en los que el compositor y director de orquesta francés se pronuncia sobre multitud de aspectos del fenómeno musical desde diversos planos: teórico, práctico, sociológico y crítico.

No hace mucho la prensa recogió una opinión acerca de la labor desarrollada por Boulez al frente de los festivales wagnerianos de Bayreuth, según la cual dicha labor había resultado en una interpretación «marxista» de las óperas de Wagner. No hallo dificultad en imaginar la carcajada que tal noticia debió provocar en algún lector de ideas afines a las de Karl Marx y a la vez conocedor de la obra de Pierre Boulez. En cualquier caso, la noticia en cuestión a mí me hizo reír. No por disparatada deja, sin embargo, de ser reseñable semejante opinión, ya que revela las contradicciones latentes que anidan tanto en el «ala izquierda» como en el «ala derecha» de la ideología burguesa contemporánea. Así, por ejemplo, cualquier espantoso e impresentable bodrio producido por la llamada «vanguardia» se ha tendido a ensalzar y equiparar entre nosotros con las más puras esencias de «lo revolucionario» en arte. El hecho de que un alcalde fascista arguyera el riesgo de hundimiento de un puente urbano si del mismo era colgada una masa de hormigón (al parecer una escultura cuyo título rememoraba el de una obra dramática sin duda tan «revolucionaria» como la propia pieza escultórica) bastó para que aquellos mismos «antifascistas» que hoy nos quieren dejar en la NATO y con las mismas bases militares extranjeras que nos regalara el régimen fascista, vieran en el solidísimo bloque colgante no sólo la más viva expresión del «arte revolucionario» sino hasta el símbolo más cabal y más excelso de la concepción izquierdista del mundo y de la vida. El pobre y confuso alcalde, acostumbrado como estaba a la persecución de personas por sus actividades atentatorias contra el orden capitalista y «occidental», y no a la persecución de obras de «arte» desde siempre alabadas y protegidas tanto por el aparato estatal del régimen como por marchantes privados, «fundaciones» y el mecenazgo de la plutocracia financiera e industrial, sin duda hizo un pésimo papel ante sus correligionarios tanto como ante la «oposición democrática», pues ¿acaso en el «mundo libre» no se aireaba y esgrimía poco menos que como emblema distintivo el que en el infierno (¿o lo llamaban paraíso?) comunista la «vanguardia» era ferozmente perseguida? ¿Acaso a buen seguro —se preguntaban en su fuero interno unos y otros— la «vanguardia», el «arte del futuro», el culto a «lo nuevo», no es un invento de la ultraderecha posromántica y pos- y antirrevolucionaria europea? ¿Acaso no sienta sus bases contemporáneas en el marco del fascismo italiano? ¿De qué podía quejarse la «vanguardia» española bajo el régimen de Franco, constantemente beneficiada por «encargos» de organismos oficiales, presente en salas de concierto estatales y en toda clase de organismos

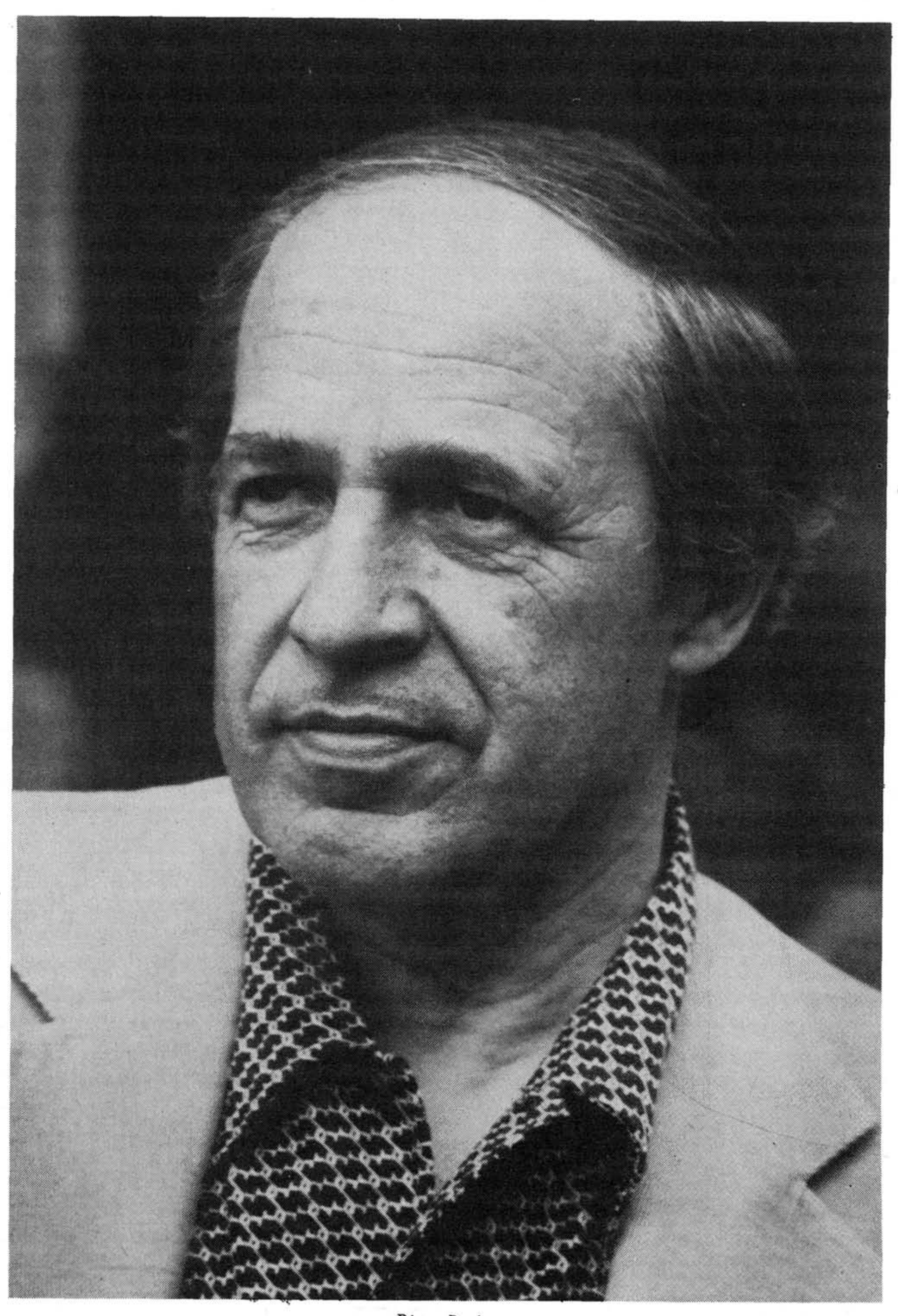
* PIERRE BOULEZ: *Puntos de referencia.* Gedisa. Colec. «Hombre y Sociedad», serie «Mediaciones». Trad. E. J. Prieto, Barcelona, 1984.

subvencionados? ¿Acaso *Arriba, ABC, La Vanguardia,* se mostraban hostiles a la «vanguardia»? ¡Pobre alcalde! Qué duda cabe de que tanto sus secuaces como los miembros de la «oposición», es decir, los mismos actuales paladines de las esencias del «mundo libre» y de su aparato militar no veían, sino todo lo contrario, riesgo alguno de hundimiento ni del puente ni del sistema por parte de un arte tan «revolucionario» como el de la «vanguardia». El triunfo final de ésta, si no en los corazones de la gente del pueblo al que, por poner un ejemplo, la poesía de A. Machado se dirige, sí al menos en las mentes de las «minorías egregias» que sabia y heroicamente se esfuerzan por conducirlo por el buen camino, es apabullante. Si alguna duda podía caber aún sobre este triunfo, nuestros más preclaros ideólogos han sabido dar recientemente con el veredicto perfecto para disiparla, al informarnos de que Machado (y Bergamín) son unos poetas vulgares, garbanceros, de bajos vuelos, etc. Ya sabemos, pues, a qué atenernos, ya podemos dormir tranquilos, salvados de nuestra necedad histórica.

Pierre Boulez pertenece también, huelga decirlo, a la egregia y minoritaria grey de conductores y salvadores del pueblo descarriado. Sus «Improvisations sur Mallarmé» o su «Marteau sans maître» pesan tanto o más que el bloque de hormigón, pero tampoco existe peligro de que el sistema se derrumbe.

Proclive a las definiciones y a las grandes palabras con pretensiones de «rigor» científico, Boulez nos dice qué es la música: «La música es un arte no significante». Tal vez con la mosca tras la oreja de que una vez dicha tal sentencia no ha dicho gran cosa que valga la pena, añade: «¿Qué es entonces la música? A la vez un arte, una ciencia y un artesanado. Es un arte (empleo la palabra arte, por su cómoda brevedad, pero preferiría: medio de expresión)».

Tras semejante definición, en su simplonería, asoma un trasfondo de corte idealista y neorromántico. Del mismo modo que en la epistemología platónica las ideas en la mente del hombre no son sino un sombrío reflejo de las *verdaderas* ideas que moran en un cielo inaccesible, así también el romántico supone que en el no menos inaccesible cielo —o infierno— de cada individuo hay algo que «expresar». Qué sea ello, de dónde le venga, qué contenido social, supraindividual posea, es cosa que soslaya su falsa conciencia, y no sin razón, pues en el fondo ni él mismo se cree lo de la «expresión». De algún oscuro modo sabe que eso de la *expresión* no es más que una inútil instancia de índole tautológica y hasta perogrullesca, que nada dice, y que por el contrario la música, si algo cabe decir de ella, es que *significa,* claro está que no de un modo lógico-lingüístico, pero sí dentro de una semántica y una deixis tan codificada e inteligible como la de los lenguajes naturales. Son justamente los significados y la significancia de la música lo que tanto parece turbar y perturbar ciertas sensibilidades hasta provocar en ellas una sorda hostilidad —Valéry, Ortega, Umbral, tantos otros—, y es precisamente esa desazón, ese no saber qué hacer con la música, esa su necesidad y al mismo tiempo su incapacidad para *situarla,* para *entenderla,* lo que suscita esa burda y grosera hostilidad. Es el miedo a ser seducido. Pues la música, en y por su significancia, es seducción. No apela a la verdad, no demuestra axiomas, no señala hacia lo concreto verificable, siendo allá, en contra del tópico vulgarmente aceptado, concreción pura que niega y se niega a toda abstracción. Su única función es seducir, como lo es la de los cuerpos y las almas. Su única función



Pierre Boulez.

pero no su único sentido, pues éste le viene dado por el mundo y en primer lugar por la sociedad de la que emana.

El espíritu romántico, que tras un breve período inicial revolucionario-burgués se pasa con armas y bagajes a la reacción imperialista más exacerbada, se niega a ser seducido por el mundo, ocupado como se halla en la agonía solipsística de su propio yo, de su propia identidad, que cree entender como un yo único, como el Unico Significante, en cuya virtud queda nada menos que *constituida* la fantasmagórica *realidad* del mundo. Como en todos los idealismos, subjetivos u objetivos, la transición al solipsismo no está más que a un paso, que sólo los más lúcidos y rigurosos se atreven a dar (George Berkeley, aunque cayera en la teológica flaqueza de recurrir a Dios como soporte último del tinglado). Tanto en el ala izquierda del espíritu neorromántico burgués (Stirner, Nietzsche) como en el ala derecha (Wagner, Kafka) se da una negación del mundo, un malestar, una náusea ante el mundo, un mundo al que se le hurta y niega la condición de realidad objetiva, un mundo que *es* reflejo del Yo (en nuestro siglo este viejo solipsismo reviste la forma lingüística: ya no sería el Yo sino el Lenguaje el sujeto por el que el mundo adquiere realidad: el lenguaje ha suplantado al Yo, se sienta en su antiguo trono y usurpa sus funciones).

Es la inteligibilidad de la música, su significancia y no su insignificancia lo que turba y perturba al solipsismo idealista propio de la fase de descomposición de la ideología burguesa en que vivimos. De ahí el que tal descomposición no haya podido por menos que producir una música —la neciamente llamada «música contemporánea»— que no es sino un materialismo vulgar, una reducción de la idea sonora a la plana, unidimensional, adialéctica sonoridad químicamente pura, una depauperización de la objetividad significante hasta alcanzar el grado cero, un ensimismamiento en la materialidad de una «expresión» que no puede ser otra que la del vacío, o lo que es lo mismo, el vacío del Yo.

Por otro lado, el empeño de Boulez por equiparar la música con la ciencia («la música es tanto una ciencia como un arte»), no por absurdo deja de arrojar luz sobre las intenciones que animan semejante concepción, las cuales se revelan en su intimación de que sólo quienes son capaces de leer una partitura tienen una «comunicación directa» con la música. La proposición es tan disparatada que surge la tentación de volverla del revés y afirmar que cuando se lee una partitura se esfuma toda directa comunicación con el hecho musical. Pero esta vuelta del revés tampoco es verdadera, y sobre todo es innecesaria. Se trata del simple pataleo de esa figura romántica que es el «artista maldito», el cual se quiere y se cree por encima del vulgo ignorante, sintiéndose autogratificado tras la inmersión en ese baño de «oro alemán» que es el miserable relumbrón del espíritu tecnocrático y cientifista de nuestro tiempo. ¿Qué obstáculo a la «comunicación directa» puede haber para vivir la aventura de escuchar «El poema del éxtasis» de Scriabin o la tercera de Mahler no sabiendo leer las partituras? La cosa es grotesca, pero digna de comentario porque pone de manifiesto por donde van los tiros de estos «genios» de la «música contemporánea». Bien mirado, del cruce genético entre el «artista maldito» neorromántico y el tecnócrata psudocientifista no podía salir otra cosa que lo que ha salido: fabricantes de inanidad.—PABLO SOROZÁBAL SERRANO. *Luchana, 29. 28010 MADRID.*

Otras voces, otros ecos *

«Nuestro objetivo ha sido fundamentalmente seleccionar los suficientes poetas traducidos al castellano para permitir alcanzar la visión de un conjunto que estimamos bien distinto del que el lector no introducido en los avatares de la actual poesía catalana puede conocer con la bibliografía que hoy se encuentra a su alcance.» Estas palabras pertenecientes al prólogo con el que Joaquim Marco y Jaume Pont presentan esta antología de *La nueva poesía catalana,* podrían resumir perfectamente la noble intención que los llevó a seleccionar un numeroso y, creemos, suficiente grupo de poetas que se expresan en catalán, de entre todos los pertenecientes a las últimas promociones. Y así, se ofrece aquí una muestra, que juzgamos exacta y equilibrada, de los poemas escritos en lengua catalana por veintiún poetas nacidos en Cataluña, País Valenciano e Islas Baleares. Dichos poetas son: Feliu Formosa, Joan Margarit, Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Salvador Oliva, Francesc Parcerisas, Antoni Marí, Pere Gimferrer, Josep Piara, Jaume Pont, Ramon Pinyol, Josep Albertí, Joan Navarro, Xavier Bru de Sala, Miquel Desclot, Gaspar Jaén i Urban, Maria-Mercè Marçal, Miquel de Palol, Marc Granell, Vicenç Altaió y Alex Susanna.

A pesar de lo exhaustivo de la nómina quizá alguien pueda pensar, incluso afirmar, que no están todos los que son; lo que no puede ponerse en duda es que son todos los que están. Y es que resulta verdaderamente admirable comprobar la calidad, altura y rigor expresivo con que están dotados gran parte de los poemas aquí seleccionados.

Es del todo gratificante para un lector de poesía en lengua castellana, «descubrir» a una serie de poetas que se expresan en una lengua hermana —hasta hace muy pocos años alejada brutalmente de escuelas y universidades— y que, en la mayoría de los casos, nos eran casi absolutamente desconocidos aunque no ignorados.

De todos los poetas antologizados por Joaquim Marco y Jaume Pont, el único que gozaba de reconocimiento por parte de crítica y público castellano-parlantes era el «novísimo» Pere Gimferrer. De poetas tan notables como Feliu Formosa, Joan Margarit, Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Josep Piera, Gaspar Jaén i Urban y Alex Susanna apenas sabíamos por estas centrales latitudes tan ensimismados como pretenden hacernos estar los autores de antologías varias, de monocordes voces y escasos ecos, para los cuales la nueva poesía española se circunscribe siempre a aquella escrita por poetas que se expresan en castellano. Es claro que la exclusión en dichas antologías, parciales e injustas casi siempre, de poetas como los que anteriormente he citado no es más que uno de los muchos atropellos y vandalismos a los que quisieran acostumbrarnos unos muy determinados antologizadores líricos de escaso rigor y nula honestidad.

Como contraste ejemplar aparece ahora esta antología que comento, cuyo objetivo primordial es el de ofrecer al público lector no catalán la posibilidad de acercamiento y el inicio de conocimiento hacia unos poetas de indudable interés.

Publicada la edición catalana de esta antología en 1980, en su actual edición

* JOAQUIM MARCO y JAUME PONT: *La nueva poesía catalana* (Antología). Texto bilingüe. Selecciones de Poesía Española. Plaza & Janés, S. A. Editores, 416 páginas, Barcelona, 1984.

bilingüe se han seleccionado seis poetas más: Joan Margarit, Antoni Marí, Jaume Pont, Gaspar Jaén i Urban, Vicenç Altaió y Alex Susanna. Sabia decisión porque entre estos seis nuevos poetas hay algunos —ya citados anteriormente— que considero fundamentales para entender más acertadamente el panorama actual de la poesía escrita en lengua catalana.

No hay en esta antología afanes revanchistas —predominio de un grupo de poetas sobre otros, capillas líricas, clanes, etc.—, ni deseos de provocación con absurdas e inoperantes polvaredas polémicas como las que en su día levantaran ciertas antologías de muy dudosa utilidad. Joaquim Marco y Jaume Pont se han limitado a la ejemplar labor de seleccionar a un extenso número de poetas, sin otro objetivo que el de aproximarlos a un público lector mucho más amplio para el que eran prácticamente desconocidos.

Como sería lógico suponer, la mayoría de los poetas aquí reunidos han buscado sus sedas de identidad poética y las necesarias e inevitables influencias formativas en otros poetas catalanes que les precedieron. Así, observamos fundamentalmente el magisterio de poetas tan magníficos como Gabriel Ferrater, Josep Carner, Carles Riba, Joan Vinyoli o J. V. Foix, siendo también evidente la influencia que el gran Ausias March ejerce sobre algunos de los poetas ahora antologados. Es importante, asimismo, señalar el alejamiento, por parte de estos poetas, de posturas críticas a la manera de Salvador Espriu o Joan Oliver, tan en boga en los años cincuenta y sesenta. En ninguno de los poemas aquí seleccionados encontramos el influjo de dichos dos poetas. Esto no quiere decir que en algunos de los poetas antologizados no sea evidente un muy particular compromiso con la realidad circundante, pero prefieren volver sus ojos y encaminar sus lecturas hacia la obra de poetas de mayor altura. Esto se observa, principalmente, en poetas de la promoción del sesenta como Narcís Comadira, Marta Pessarrodona, Salvador Oliva o en el más joven de los antologados Alex Susanna, que son permeables a los ecos que en ellos provoca la poesía de T. S. Eliot, Robert Lowell, W. H. Auden o Robert Graves.

Por otra parte, no deja de ser curioso el hecho de que los postulados estéticos que conforman las bases de la nueva poesía en lengua catalana coinciden, casi exactamente, con los fundamentos distintivos que apuntara Josep Maria Castellet en la antología prologada por él y recopilada por Pere Gimferrer, *Nueve novísimos poetas españoles,* publicada en 1970. Los rasgos de cosmopolitismo, exotismo, vuelta a los clásicos, concepción del poema como espacio autónomo de especulación teórica, lingüística e imaginativa, la influencia en las imágenes poéticas de otros códigos artísticos (música, cine, pintura), un cierto neorromanticismo y en algunos casos claras influencias de los poetas surrealistas franceses, etc., todos estos rasgos estéticos distintivos que señalara Castellet coinciden plenamente, y no por mera casualidad, con los planteamientos diferenciadores de la nueva promoción de poetas catalanes. Será precisamente en 1970, en el Primer Festival Popular de Poesía Catalana, cuando se aglutinan dichos poetas en un frente común receptor de las diversas tendencias, entonces incipientes. Quizá sea 1970 el año decisivo para la consolidación de la nueva promoción de poetas que escriben en lengua catalana. Es el año en que Pere Gimferrer publica *Els miralls,* Joan Brossa el primer volumen de su poesía completa y se inicia el resurgimiento de la

poesía escrita en catalán en el País Valenciano y en las Islas Baleares. Será a partir de esa fecha cuando comiencen a publicar sus poemas todos los poetas aquí seleccionados, excepción hecha de Francesc Parcerisas, Narcís Comadira, Marta Pessarrodona y el Gimferrer de la etapa castellana. De ahí que nos parezca verdaderamente admirable y ejemplar el hecho de que, en algo más de una década, se hayan consolidado tantos y tan estimables poetas, máxime si tenemos en cuenta las dificultades que les planteaba autoimposición de expresarse en una lengua perseguida y casi prohibida hasta hace muy pocos años. Poetas de indudable interés todos ellos y algunos realmente notables, que enriquecen vigorosamente —pese a quien pese— el panorama deprimente, lánguido, monocorde y mezquino de la actual poesía escrita en castellano. Desolador panorama al que muy bien se podrían aplicar los versos finales del poema de Marta Pessarrodona titulado «Si sabéssiu, Mestre...»: «quemar los libros de pura asfixia, de pura impotencia. / Si supieses el Bierville en el que han convertido nuestra casa...»

Estamos pues, ante una ejemplar, valiosa e imprescindible antología para todo aquel lector ávido de reencontrarse con verdaderos poemas escritos por auténticos poetas.

Las temibles —aunque evitables— erratas que aparecen con alguna frecuencia a lo largo de las más de cuatrocientas páginas de esta antología, así como la poca fortuna con que han sido vertidos al castellano algunos versos, serían los únicos necesarios reparos que caben y deben hacerse a los editores de esta magnífica *La nueva poesía catalana*.—ANGEL LUIS VIGARAY. *Prádena del Rincón, 4, 5.º D. 28002 MADRID.*

Un pulpo del que nadie escapa *

Que nuestras sociedades han cambiado grandemente sus signos tradicionales de identidad, y que las más avanzadas son ya culturas tecnológicas dominadas por el diseño industrial es una evidencia palpable. Que nuestras vidas están planificadas por la producción industrial, por ideas de eficacia económica y por sistemas sociales en los que predomina la organización mecánica del trabajo es una realidad comprobable. En el presente libro, Claudio Esteva, catedrático de Antropología Cultural de la Universidad de Barcelona, se ocupa de los problemas que surgen de la organización del trabajo en el seno de los diseños industriales, de los conflictos originados por la movilidad de las fuerzas productivas y de las ideologías sociales que dominan en este entorno.

El profesor Esteva sitúa el punto de partida de su trabajo en el proceso de transición de los individuos que han de abandonar sus hábitos tradicionales de cultura campesina, para adquirir los propios de las sociedades urbanas. La transición, en todos

* CLAUDIO ESTEVA FABREGAT: *Antropología industrial.* Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1984.

los casos, se presenta como conflictiva, debido al cambio de ocupación y la adaptación a otro ambiente, que incluye el lugar de trabajo, la vivienda, el paisaje, las nuevas amistades, la educación, las diversiones y los tipos de participación social. Las consecuencias son no sólo ciertos tipos de neurosis adaptativas, sino también ciertos fallos o discontinuidades en la integración o ajuste al sistema industrial.

El autor de «Antropología industrial» insiste en que el mundo industrial es la clave a partir de la cual se pueden estudiar las diferentes dinámicas que se manifiestan en las sociedades humanas, e incluso en los animales y vegetales cuyos nichos ecológicos han sido afectados por la intervención del hombre, cualquiera que sean las historias específicas de cada sector de la vida.

«Nadie ni nada parece ya escapar a la influencia del poder material e ideológico de las organizaciones industriales —afirma Claudio Esteva—. Estas son, desde hace tiempo, un pulpo que abarca con sus tentáculos a la totalidad de los ambientes humanos y vitales. Son, como si dijéramos, una función de la expansión del mundo industrial considerado en su presencia en todos los ámbitos de la tierra.»

El verdadero poder del mundo

Efectivamente, en este momento, las organizaciones industriales son el verdadero poder del mundo, un poder que parece ocultarse discretamente tras las bambalinas de la aparente gran política que representan los políticos, muchos de éstos sin consciencia de que son hábilmente manipulados por los grandes recursos de la organización industrial. «La ideología pragmática que se expande —dice el autor del libro que comentamos— y la que fabrican los cerebros al servicio de estas organizaciones corresponden a imágenes y a intereses que coinciden con los del sistema industrial en sus necesidades específicas de producción y de negocio.» Al hablar de diseño industrial aparecen dos aspectos o facetas bien diferenciados. El primero está representado por quienes toman decisiones sociales, es decir, sobre otros hombres y que simbolizan eslabones estratificados de la cadena de mando. El segundo es representado por la masa de base, cuya particularidad en el seno de la organización consiste en ser el instrumento simbólico de objetivación permanente del relativo progeso social alcanzado por el diseño.

Para el profesor Esteva, el diseño industrial es la fuente remota del conflicto humano en la producción de mercancías, a pesar de que se trata, como él mismo dice, de una «personalidad oculta», genuinamente abstracta, y que sólo halla su razón dialéctica en el contexto de una filosofía del trabajo basada en la productividad y en la eficacia de los medios, así como en la dinámica de la misma competitividad impuesta por el mercado y por las necesidades sociales del consumo. Estos ingredientes ejercen como factores de presión que, asimismo, actúan sobre la concepción del diseño, de manera que, como consecuencia, este diseño incluye la renuncia del trabajador a su autonomía y a su deseo potencial de realización personal en el proceso productivo total.

La renuncia realizada por el trabajador tiene como consecuencia un mayor peso de la carga psíquica simultaneada con un menor agobio muscular. El profesor Esteva habla del «paso del desgaste antiguo muscular al desgaste nervioso contemporáneo,

acumulado a partir del consumo psicológico, de las relaciones sociales conflictivas y de las ansiedades resultantes del hecho de vivir en una sociedad más compleja y científica, e ideológicamente más crítica, al mismo tiempo que se vive una experiencia de trabajo más simplificada y, por lo mismo, más próxima a su despersonalización».

Metamorfosis de los individuos

En el programa industrial las materias primas se convierten en máquinas o en herramientas, y éstas se convierten en eslabones de la cadena productiva. Los hombres se convierten en mandos, en especialistas, en empleados o en obreros de base. La transformación es el símbolo fundamental del trabajo industrial.

La metamorfosis es apuntada como la cualidad principal del proceso industrial, y los trabajadores son parte sustancial de la misma. «Antropología industrial» demuestra que «del mismo modo que las materias primas se transforman en herramientas y máquinas, los hombres se transforman en parcialidades de un sistema total y son transferibles y metamorfoseados como las materias primas y sus diferentes formas en el proceso productivo». En lo humano, la metamorfosis supone la transformación del hombre total en hombre parcial, en sujeto de máquina, y representa la transformación potencial de éste a cualesquiera otras cualidades parciales del sistema.

Para el autor del trabajo que comentamos resulta obvio que la tarea productiva, en el contexto del diseño industrial moderno, está despersonalizada, es anónima y objetiva, en cierto modo superorgánica por racionalización, e insiste en la metamorfosis adaptativa.

Claudio Esteva señala que, en general, los trabajadores llamados especialistas se limitan a operar automáticamente una máquina, o se ocupan en una tarea sencilla que apenas requiere aprendizaje, excepto el de una información básica para su manejo, se encuentran con que más que inteligencia se les exige control y disciplina.

«En este sentido —comenta el mismo autor—, los niños tienen más oportunidades de desarrolo intelectual y psicológico que estos trabajadores cuando manipulan juguetes constituidos por elementos libres o propicios para diferentes operaciones y que se afanan en construir modelos de posibilidades variadas a partir de diferentes opciones y combinatorias de elementos.»

«Realmente —añade—, la vida "industrial" infantil es más rica y estimulante, en términos de percepción visual y de manipulación mecánica que la de un trabajador industrial de línea, precisamente porque mientras el primero tiende a operar con elementos abiertos, o sea, donde las formas resultarán de la acción personal manipuladora y del escarceo intelectual, el segundo trata con formas ya dadas que, por tanto, no pueden ser modificadas.»

Creadores, adaptadores, trabajadores

Originalmente, la distancia que separa en la genealogía del conocimiento a los creadores del diseño o clase intelectual tecnológica, de los adaptadores o clase empresarial económica, de los trabajadores o clase productora adaptada, es una de

diferente sentido: la de los primeros representa ser una razón teórica evidente; la de los segundos es la de una razón práctica participada, y la de los terceros es la de una razón reflejada verificada.

El profesor Esteva aboga porque el conocimiento no sea privilegio de unos pocos, por eso está convencido de que la variable factorial humana debe obtener un estatus decisivo sobre el resto de las otras variables mecánicas y naturales. Insiste en que eso no sólo debe conseguirse en los niveles elevados y medios de autoridad social, sino también en los de base acudiendo para ello a convertir la categoría tecnológica en una categoría que, llegada a los trabajadores de base, no los simplifique ni los indiferencie intelectualmente, sino que los estimule a realizarse psicológicamente y socialmente en ella. «Aquí —dice— lo importante consiste en transformar en un bien común lo que por ahora es un bien de pocos: la racionalidad de la élite.»

Las fuentes de la alienación en el trabajo, «Antropología industrial» considera que continúan siendo los tecnólogos, que desarrollan su racionalidad en la dirección mecanicista y humanamente reflejante. Estos representan la mente industrial por excelencia, y son políticamente transferibles en el sentido de que su conocimiento es igualmente válido en la vida industrial cualquiera que sea el régimen político predominante. Se trata, en definitiva, de tecnólogos que responden a un fondo común compartido por todas las sociedades avanzadas.

El tecnólogo impone la disciplina y el deber ser objetivo en la producción. La racionalización del trabajo es una de sus marcas distintivas.

Al trabajador, por su parte, le corresponde hacer sin entender, es decir, reflejarse en lo mecánico de la acción. «Significa también —dice Claudio Esteva— descomponerse cognoscitivamente para así ser capaz de ser, como elemento del proceso, una función transferible, un sujeto de difusión.»

Igual en Occidente que en Oriente

Algo que no se puede olvidar es que el moderno diseño industrial vale profundamente igual en el Occidente que en el Oriente, en el capitalismo privado que en el capitalismo de Estado. Los organigramas son semejantes en su organización y estructura piramidales y en su sistema cognoscitivo; la tecnología pertenece a la misma tradición científica, a la misma comunidad de conocimiento y a la misma supeditación a la autoridad mecánica.

Someter lo que está organizado es relativamente fácil cuando se posee la razón del sistema, y por lo mismo, y especialmente, cuando se posee la autoridad del conocimiento. El profesor Esteva explica cómo esta autoridad tiene dos presencias, igual que el poder mágico: 1) la necesaria condición de alteridad de sus destinatarios y 2) la necesaria inseguridad de éstos en orden a controlar su propia personalidad. En cierto modo, ambas presencias significan necesidad de protección.

En cuanto a los trabajadores que son los sujetos humanos del proceso, al autor del presente libro le preocupa que no lleguen al verdadero fondo de las cuestiones, «no se preguntan —dice— sobre el significado de su trabajo; si acaso se preguntan sobre quiénes poseen los medios de producción y sobre quién les gobierna. A veces,

hasta se proponen arrebatarles ese poder, pero difícilmente se preguntan cómo evitar la alienación implícita en el hecho de ser, en cualquier caso, un factor más de la razón productiva».

«Antropología industrial» reúne una serie de artículos, parte de ellos ya publicados hace diez años, en los que late un tema común: las implicaciones sociales y culturales de la industria y la industrialización para el hombre y para el antropólogo, ya que, como el mismo autor dice «nada parece escapar a la influencia del poder material e ideológico de las organizaciones industriales».

Los capítulos abarcan un amplio abanico de temas: sociodinámica del capitalismo, relaciones humanas, eficacia industrial, profesionalización, problemas de la antropología industrial, la máquina y la deshumanización del trabajador, el factor humano en la producción industrial, desarrollo y planificación social, industrialización e integración social y contexto cultural del urbanismo. Todos los problemas, en fin, que atañen al antropólogo industrial.—ISABEL DE ARMAS. *Juan Bravo, 32. 28006 MADRID.*

Gil Vicente: *Casandra and Don Duardos* *

El portugués Gil Vicente desarrolla su producción dramática entre los años 1502 y 1536, vinculado a las cortes de Don Manuel y de su hijo, dejándonos once obras en castellano. Su importancia ha ido creciendo cada vez más y tener un estudio como el que hoy reseñamos es buena prueba de ello. Las prestigiosas «Critical Guides» londinenses nos ofrecen ahora un análisis de dos obras suyas. *El Auto de la Sibila Casandra* (1513) nos coloca ante una confrontación de temas paganos y cristianos dentro de un ambiente pastoril, cuyo centro argumental lo constituye el personaje de Casandra y su negativa a casarse, creyéndose ser la virgen María. Este breve argumento con final religioso es todavía un desarrollo de la acción no muy fácil de analizar debido a sus dimensiones crípticas. *La tragicomedia de Don Duardos* (1522) describe el amor de este héroe por la princesa Flérida en el que intervienen además circunstancias ajenas a la personalidad de los protagonistas en un hábil equilibrio entre conflicto personal y social que Gil Vicente trata con sutiliza de maestro. En el exquisito desarrollo de la trama y de los sentimientos de los personajes hemos de ver además un enfrentamiento de dimensiones mucho más profundas y que, en definitiva, es el eje central de todas las manifestaciones artísticas de la primera mitad del siglo XVI. A las rígidas convenciones sociales que habían dominado durante siglos se irá imponiendo la vigorosa ascensión del hombre en todas sus facetas creadoras. El profesor Hart sigue un planteamiento, no obstante, fundamentalmente estilístico centrándose en las convenciones dramáticas y sin olvidar un tema tan importante como es el de la caracterización.

---

* GIL VICENTE: *Casandra and Don Duardos* by Thomas R. Hart, London. Tamesis Books, 1981, 88 páginas.

Hemos de resaltar que el profesor inglés repasa los mejores estudios sobre el tema como son los de Eugenio Asensio, María Rosa Lida, A. A. Parker y Elías Rivers, añadiendo además una visión personal de extremo rigor. Planteamiento estilístico el suyo que no olvida, sin embargo, la perspectiva sociológica como se pone de manifiesto en las siguientes palabras: «*Casandra* stresses popular elements, *Don Duardos* courtly ones. The difference may correspond to different stages in Vicente's career.» (pág. 31) Opinión que Ruiz Ramón no compartiría por completo ya que hace de *Don Duardos* una obra donde se plantea un problema meramente amoroso: «No sólo él y ella han fracasado sino el mismo amor que se quiere realidad de valor único y absoluto.» El profesor Hart nos ofrece un interesante trabajo donde el tema de la elección amorosa alcanza valores muy significativos. Veamos un momento de *Don Duardos:* «No tengo de tomar muger / hasta que el tesoro mío / no lo temga en mi poder /; entonces el mi querer / mostrará gran poderío.»

Estamos pues, ante un estudio importante porque pone de relieve ante un público anglosajón la calidad literaria de una obra de la primera mitad del XVI que preludia la victoria del humanismo y el triunfo del amor individual sobre aquellos viejos esquemas que, en la trama teatral, obligaban al disfraz y a la angustia del protagonista.—ANTONIO DUEÑAS. *Vie delle Quercie, 4. TRIESTE (Italia).*

El diario y la contemplación *

La literatura escrita en los dos idiomas más importantes de Occidente, el inglés y el castellano, goza de la diversificación nacional a que son acreedores sus respectivos autores. Es decir, un prosista, poeta o dramatugo que se exprese en una de estas dos lenguas puede ser representante de ellas y, al mismo tiempo, de su país de origen. No ocurre lo mismo con autores en idiomas minoritarios como el alemán. Más de un no muy entendido sitúa a Kafka en la lista de los alemanes de nacimiento y no se le ocurriría decir que César Vallejo o Miguel Angel Asturias son españoles, o que Hemingway es inglés. Los escritores en alemán corren la mala suerte que se diga de ellos que no son suizos o austriacos, privándose la historia de la literatura de esos países de nombres que de hecho la enriquecen. Es lo que hasta el momento ha sucedido con Robert Walser, escritor suizo, nacido en Biel en el año 1878 y a quien a secas se le denomina como alemán. Lo más seguro es que a Walser esto no le molestara, pues que se sepa no era un enfermo de la particularidad helvética; además, llegar a la confusión no es difícil ya que gran parte de su obra transcurre en Berlín y por sus páginas desfilan personajes y epopeyas típicamente alemanes y más exactamente, prusianos.

* ROBERT WALSER: *Jakob von Gunten,* Editorial Alfaguara, S. A., Madrid, 1983.

La vida del Walser berlinés no es cómoda. Es aquí que no se hace difícil comprender por qué Franz Kafka le tenía como maestro y predecesor. Las vicisitudes sufridas por Walser, como en Kafka, influenciaron de modo definitivo sus respectivas obras. Y es que a la altura del primer decenio de este siglo, Alemania vivía una época que estaba sirviendo de prólogo a las catástrofes archisabidas. Eran los tiempos del I Reich, cuando el conjunto de principados pugnaba por cuajar en nación al avasallador empuje de Prusia. La unión estaba lograda, pero lo que no se tenía muy claro era qué hacer con ella. ¿Conformarse con existir como uno de los Estados nacionales y unificados de Europa? ¿Como uno más? ¿Seguir siendo un imperio sin serlo? Porque un imperio para que lo sea debe tener pueblos bajo su yugo y el Reich de Guillermo II no se tenía sino a sí mismo. Había, pues, que ganar ese lugar bajo el sol, por el que un cabo de Tréveris, lucharía dos décadas después.

La burguesía alemana estaba plenamente consolidada como clase y a toda prisa se quitaba de encima —como un molesto abrigo a la llegada de la primavera— los perendengues aristocráticos del antiguo régimen. Despertaba tarde a un sistema y modo de entender la modernidad, pero ese despertar iba a ser el de un dragón dormido que en su ansia y apetito trataría de devorarlo todo: instituciones, países, culturas, libertades. Alemania echaba un vistazo alrededor de Europa y se sentía asfixiada. Al norte por el omnipresente Imperio Británico que dominaba gran parte del globo; al occidente la esclerótica República francesa que mal que bien le oponía una férrea frontera a las ideas ilustradas; unas ideas que Alemania quería hacer constar como propias y no como producto de una importación que debería refinar y asumir. Y al este, el medieval y carcomido Imperio ruso, concentrando todo lo eslavo y centroasiático en uno sólo, amenazando siempre, en oleadas tártaras, venirse sobre Europa.

Tal era la visión que sobre el contorno y el mundo se tenían en la Alemania de principios de siglo y tal la semilla que más tarde germinaría en el peligroso nacionalismo de infaustas consecuencias. En el Walser inmigrado esta dinámica se refleja a la hora de crear el personaje Jakob von Gunten que no es otro que el mismo Walser. Una tímida maniobra a lo Dickens en David Copperfield, procurando con el cambio de nombre disculparse ante el mundo por la inmodestia de convertir en novela su propia vida. Y no es que Robert Walser fuese un jovencito de buena familia, aristócrata caprichoso que ha escogido convertirse en sirviente para contrariar la tradición dignataria de los miembros de su familia. No. El hecho de que el personaje responda a estas características no impide que se convierta en el retrato perfecto de una época: el momento crucial en que la aristocracia se transforme en burguesía.

A lo largo del monólogo que constituye toda la obra, está presente la burla o, más bien, el diagnóstico irónico que establece Jakob von Gunten de su familia y al «status» al que pertenece. Es una conversación agradable y desprovista de cualquier tipo de pasión. Hechos e incógnitas son analizados con lupa, puestos a prueba en el laboratorio de un adolescente cuya precocidad moral e intelectual le hacen desertar de su familia e ingresar en una escuela preparatoria de servicio doméstico, a donde acuden las grandes familias berlinesas en busca de un diligente mayordomo, un sobrio cochero o chófer, un impecable camarero. Los alumnos de tan peculiar centro a lo

que más aprenden es a tener paciencia y así se lo hace saber el director a Jakob el día que éste le increpa y demanda una más viva actividad docente. A partir de dicho momento la paciencia es la virtud sobre la que gravitará toda la preocupación filosófica del joven von Gunten. No sólo la paciencia como decoro espiritual, sino la observación ya como arma ante los demás. Comprende que mejor se conoce a un individuo cuanto más se le observe y logre sacar de él todo lo que tiene en su interior y que sólo suelta en cómodas y dilatadas cuotas. La utilidad preciosa que comporta todo ser humano por el hecho simple de serlo, lleva a von Gunten a realizar un interesante estudio de sus condiscípulos y a descubrir en ellos cosas que nunca había imaginado, en aquel dorado mundo que fue su infancia, allá en el señorial feudo, donde su familia reinaba desde hace siglos. Linaje ilustre y antiguo de guerreros prusianos es el de los von Gunten; ahora han descendido al más bajo escalafón social, con un retoño de su sangre preparándose para ser sirviente.

La estructura del monólogo induce a creer que ya sea a mitad de la narración o el final de ella, el personaje se nos va a revelar ya en plena madurez o ancianidad y entonces habrá que leer en pasado. Pero no. La precocidad del narrador es mantenida a lo largo de toda la historia. Se diría que no necesita estudiar nada pues ya lo tiene todo sabido, pero al tiempo que lo sugiere sostiene un escepticismo preocupante por el futuro, su futuro en la vida, un mar de ambigüedades en que navega: las ansias confesadas de poseer mucho dinero y, al mismo tiempo, el de vivir sin él por la carga de responsabilidad el que entrañaría producirlo y conservarlo; el desapego por títulos y polvorientos blasones y la conciencia de llevar el orgullo de su alcurnia como algo congénito e imposible de desprenderse de ella. El poner en orden todas estas vicisitudes constituye el aprendizaje del joven von Gunten en el instituto Benjamenta.

Jakob von Gunten tal vez flaquea un poco en la creación de personajes traídos a escena sin justificar a fondo su existencia. Y no es la presencia física en sí, pues en un centro de enseñanza es lógico que haya un director que ahí está y una maestra que también nos es servida. Pero lo que los impulsa a comportarse como son está someramente explicado por Walser y casi se diría que viven milagrosamente en la obra. El director es un señor tiránico, soberbio, irascible, pero en ocasiones tierno y noble, que está por contarle a Jakob la historia de su vida, pero siempre sucede algo y el episodio tan importante no aparece nunca. Al final se quedan solos los dos, no sabiéndose bien para qué, aunque forzando un poco la imaginación se diría que el empleo que tanto solicita Jakob lo logra en esa misma casa que un día liquida su razón de ser como instituto de servicio doméstico. La maestra, señorita Benjamenta, hermana del director, es una doncella madura que un día muere de milagro y que deambula por el laberinto de unos recuerdos y unos anhelos insatisfechos que jamás expone por completo. La personalidad del director y de su hermana no es que sobren, pues colaboran en la idea central y total de la obra que no es más que un giro eterno en torno a reflexionar y exámenes de conciencia. El problema, diríamos si cabe como calificativo, es que tendrían que estar un poco más llenos de contenido para influenciar positiva o negativamente del todo al joven von Gunten y no limitarse a incitarle y sugerirle circunstancias, aunque éste es ya, por sí sólo, capaz de semejante contenido. Quizá por esto, Walser expone a media tinta lo que tendría que venir con mayor

vehemencia y decisión. Pero quizá también, es puerta abierta a especulaciones sin fin, dada la psicología precoz y aguda de Jakob von Gunten.

Al prescindir por completo de la cronología, Walser sitúa la acción en un tiempo sin medida que permite la reflexión sobre los hechos cotidianos de la vida, obligándonos de esta forma a vivir continuamente, a no desechar con desdén el pasado, puesto que pasado, presente y futuro giran sobre el mismo eje, perteneciendo a idéntico engranaje. Nada de lo que sucede dentro del instituto Benjamenta puede decirle algo a Jakob von Gunten que aclare sus dudas acerca de su vida anterior y lo que más adelante los acontecimientos puedan depararle. No hay puentes ni situaciones transitorias que le conduzcan de un tipo de existencia a otro. No. Un joven de buena familia decide abandonar su señorial estado de un momento a otro, pero como si lo hubiera decidido siempre y para siempre. La razón está escrita en el libro remoto que contiene en sus páginas el guión del drama humano y que sólo Dios ha moldeado y a quien únicamente le asiste el derecho de modificar episodios o personajes.

A propósito de Dios, la mención no es que se encuentre explícita en la obra. No hay necesidad de ello. Y no es difícil imaginar el porqué. Jakob von Gunten es Dios. Y lo es porque moldea el mundo —el suyo— a voluntad y si no interviene en el accionar de los demás seres es porque no le da la gana. En su magnanimidad llega a concederles el privilegio de seguir desenvolviéndose gracias al azar, al vaivén caprichoso del destino. A menudo Jakob sueña que es un dios y que habiendo llegado a la cima de un poder inalcanzable e indestructible, el mismo Dios viene a servirle como un lacayo más de su cohorte de servidores.

Ese convencimiento de poderío y el saber estar a la altura máxima de todo cuanto vive y sufre, lleva en ocasiones al jovencito von Gunten a ser presa de la amargura, la desolación y hasta el pesimismo. Cae en estos estados depresivos, porque sabe que más allá de ser dios no existe nada y entonces a nada más se puede aspirar en esta vida ni en la otra. Por lo que puede deducirse que para Walser la vida se convierte en ocasiones en vegetar, un estancamiento vacío e improductivo, pues todo lo que se haga para llenar el tiempo que nos separa hasta la muerte no tiene sentido. Expresiva del todo, concluyente, la frase que emite el personaje todopoderoso de *Jakob von Gunten:* «no hay nada a lo cual valga la pena aspirar». Con lo que la misión educativa del instituto Benjamenta se justifica por completo y es adecuada respuesta al interrogante del alumno, quien al llegar se pregunta por el profesorado —no lo ve por ningún sitio— y por el contenido del programa lectivo que se reduce a un libro que únicamente trata de «cómo debe comportarse un muchacho».

Es una lástima que no podamos leer el libro en su versión original. No por ello hay que dudar de los buenos oficios de traducción de Juan J. del Solar, esforzado pionero de las letras alemanas en el mundo de habla castellana. Si el ritmo con que se lee es el mismo que en el texto original, el goce para el amante de la buena literatura debe ser completísimo. La estructura del discurso no deja lugar a dudas de la capacidad literaria de Robert Walser, un maestro de la narrativa, de la construcción oral a base de frases cortas, manejando la sintaxis con la misma técnica depurada con que el barbero de antaño moldeaba los mostachos ensortijados. Sin ser reiterativo, Walser vuelve sobre uno y otro tema, pero remozando el tratamiento, de forma que

la idea que en principio había sido ligeramente enunciada, con las pinceladas posteriores es ofrecida al lector como un todo que, ensartadas una tras otra, componen el cuerpo general de la obra. Obra que es difícil catalogar dentro de un género concreto. No se puede decir que es una novela; tampoco un diario ni una autobiografía. Pero tomando estos tres elementos y fundiéndolos en uno solo, puede decirse sin riesgo al escándalo que se trata de un ensayo sobre la sociedad de la época, aunque el autor no se lo haya propuesto de forma determinada y precisa; que ha utilizado como banco de pruebas su propia vida y la indiferencia que siente por el trajín a que ésta es sometida.—MIGUEL MANRIQUE. *Palomares, 7, 3.º D. LEGANES (Madrid).*

Kiosko

La reedición del clásico texto de Friedrich Meinecke, *El historicismo y su génesis,* aparecido por primera vez en alemán en el año crucial de 1936 y traducido por José Mingarro y Tomás Muñóz Molina para FCE en 1943, permite recapitular cierta filosofía de la historia que se toca con eventos de actualidad tan dispares como el jomeinismo, el tercermundismo o el inesperado suceso editorial de libros como *Gárgoris y Habidis,* de Fernando Sánchez Dragó.

Meinecke define con claridad:

> La médula del historicismo radica en la sustitución de una consideración generalizadora de las fuerzas humanas históricas por una consideración individualizadora. Esto no quiere decir que el historicismo excluya en general la busca de regularidades y tipos universales de la vida humana. Necesita emplearlos y fundirlos con su sentido de lo individual.

Entonces, lo propio del historicismo es la consideración de la historia como un sistema de mundos, no como un universo. Los elementos que componen estos mundos tal vez se puedan generalizar, pero los sujetos de la historia son, finalmente, irreductibles e incomparables.

Se suele identificar el historicismo con la historiografía romántica, sobre todo de cuño germánico, pero, en rigor, se pueden rastrear sus orígenes en la misma época en que pensadores de tan opuesto cariz como el obispo Bossuet y Giambattista Vico intentaban una morfología de la historia universal. Leibniz, por ejemplo, desde su perspectiva del derecho natural, acuña un perfil de sujeto histórico que responde a la categoría de mónada, o sea, un ente cerrado y autosuficiente, una individualidad peculiar y espontánea que se desarrolla conforme a sus propias leyes, acaso sometidas a una ley universal, Código de los códigos, que circula por fuera de las mencionadas mónadas de la historia.

Los elementos historicistas impregnan hasta el propio pensamiento de la primera Ilustración (por ejemplo, al Voltaire del *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations,* de

1756). Voltaire es, tal vez, el primer filósofo que considera legítima una filosofía de la historia, lugar donde se sintetizan la naturaleza y la matemática, investigación de una suerte de gran sujeto del devenir que sería un geómetra eterno, legislador sometido a sus propias leyes. Voltaire anticipa la sistemática de la historia en el positivismo, las leyes históricas y su constancia ineluctable. Pero, de modo ambivalente, proclama el célebre aforismo historicista: *Individuum est ineffabile.* O sea, leyes, haberlas haylas, pero no llegan a lo individual, que sólo se aprehende desde dentro del individuo y no puede, por tanto, explicarse. De ahí su inefabilidad. Podemos decir de las normas, pero no podemos decir de los individuos. Por ejemplo: no podemos juzgar a los chinos con pautas europeas.

También hay historicismo en Montesquieu, a partir de una perspectiva relativista. Los valores, los criterios de verdad y error, no son absolutos, sino epocales, de modo que tienen una vigencia temporal y caducan cuando pasa su época. Hay como una ecología histórica, constituida por el clima, el medio ambiente, las costumbres, etc., que condicionan el *genio natural* del sujeto histórico, que es el pueblo o *nation.* Así es cómo el legislador, sin violentar los principios racionales del gobierno, que son universales, debe respetar estas peculiaridades irreductibles al fraguar sus leyes. Por ejemplo: la religión de los mejicanos, que repugna a ciertas conciencias europeas, es buena para los mejicanos y, viceversa, el cristianismo es impertinente en China, donde su implantación resulta imposible.

Sabemos que la historia consiste (entre tantas otras cosas) en pensar las variables y, si se quiere, hacer pensables las variables mismas, conciliando su variabilidad con ciertas invariancias que atañen al propio pensamiento. Algo se crea incesantemente en la imperfección de los fenómenos históricos y esta creatividad de la historia es la que consuela al historiador de sus desazones lógicas y lo justifica en esa difícil tarea de razonar algo que sabe imperfecto, siendo que la razón suele pretender plenitudes y perfecciones inapelables.

La diferencia radical entre el historicismo y la dialéctica de la historia como un universo estriba en que el primero considera irreductibles cierto nivel de variables, en tanto la segunda tiene, de antemano, la esperanza de que todas las variables respondan a una misma lógica (dinámica, esto es claro), y que dicha lógica se sitúe en el proceso mismo de la historia y no fuera de ella. Para el historicismo hay diversidad de sujetos históricos que, en el fondo, no se tocan ni se entienden. Para la dialéctica, la historia es el sujeto de sí misma, y se piensa a la vez que se hace y viceversa.

Otras reediciones de estos tiempos ahondan en la experiencia historicista, esta vez concretamente española, y permiten hacer algunos razonamientos paradójicos. Me refiero a la reimpresión por Planeta de *Genio de España. Exaltaciones de una resurrección nacional y del mundo,* de Ernesto Giménez Caballero (la primera edición es de 1932 y hay adiciones, hoy de escalofriante pintoresquismo, en las reediciones de 1938 y 1939 que hizo Jerarquía de Barcelona), y a la reedición de *España en su historia. Cristianos, moros y judíos,* de Américo Castro, por Crítica-Grijalbo de Barcelona, treinta y cinco años después de la primera redacción de lo que luego sería *La realidad histórica de España* (primera edición de 1954; segunda renovada en Porrúa, México, 1962), textos en que pueden rastrearse ciertas constantes del pensamiento histórico del autor,

diseminado también en obras como *Origen, ser y existir de los españoles* (1959), *Dos ensayos* (1956), *Santiago de España* (1958) y *Sobre el nombre y el quién de los españoles* (1965, 1970 y 1973).

Lo paradójico es comprobar cómo coinciden historicistas de cuño político tan disímil como el embajador de Franco ante el Paraguay del general Stroessner y el embajador de la Segunda República ante la Alemania del cabo Hitler.

En síntesis, las notas de esta intelección de la historia pueden apuntarse como sigue:

1.º Se considera que España es un sujeto histórico, homogéneo y único.

2.º Se busca su origen y se lo data.

3.º Se lo caracteriza por medio de una serie de incisos de psicología colectiva que actúan como constantes inmodificables y notas de identidad del «ser nacional» o *Volkgeist*.

4.º El historiador es un perceptor privilegiado que, por medio de un acto fenomenológico de inmersión dentro del sujeto histórico *España,* alcanza a conocer, sin mediación discursiva, las notas esenciales de lo hispánico que se apuntan en el apartado anterior.

5.º El carácter de la historia española está signado por una finalidad a la cual se dirige el sujeto histórico *España.* Ocupar ese punto final de la historia es una tarea de dicho sujeto, lo que da a su historia cierto talante *misional.*

Para Giménez Caballero, el sujeto histórico *España* se puede caracterizar sexualmente y tiene elementos andróginos (como la divinidad en numerosas teologías): es la madre de la que todo surge y es el *genio,* o sea, el engendrador, es decir el padre. *Genio* y *nación* tienen una etimología común que coincide con la de Dios, *divus:* lo rico, lo fecundo, lo abundante. En sentido moderno y laico: la vida misma, considerada sagrada y que sacraliza la forma política de la nación.

Considera el autor que ha sido un error histórico desacralizar el poder político (la tarea del maquiavelismo y de la moderna teoría democrática). El poder es de origen divino y, por lo mismo, totalitario, desde que Dios es totalidad. Vértice simbólico del poder es el mismo Dios, que impone sobre dicho poder el carácter señorial de un deber, un servicio, un acto de humildad. No hay derechos ni favores, por tanto, en el mundo de lo político.

El elemento inmodificable propio de la concepción historicista radica, para Giménez Caballero, en un encuentro cíclico entre dos genios o divinidades históricas, que se enfrentan de modo recurrente en una suerte de contienda eterna: Oriente (supremacía de Dios sobre el hombre, dependencia del hombre respecto a Dios) y Occidente (supremacía del hombre sobre Dios, dependencia del hombre respecto al todo): la autoridad y el yo contra la libertad y la disolución.

España es ya una unidad antes de la llegada de los romanos, y alcanza su primera expresión unitaria y nacional en la monarquía gótica. Caracterizan a España la ausencia de vulgo y proletariado, el dar al César y a Dios lo propio de cada cual, una mirada trascendente al corazón de sí misma imantado por la tradición, un saber popular que se enfrenta al saber filosófico de los pedantes, la apelación a la muerte y a los muertos.

La síntesis de este proceso histórico es la recuperación del manantial subterráneo de la nacionalidad, oculto por la desvirtuación extranjerizante de los sucesivos «noventayochos» españoles, sumisiones al invasor. La forma política de esta recuperación es el falangismo, el culto a la porra *(fálanx* significa estaca) y la síntesis armónica del capital y el trabajo en un Estado elevado a la categoría de Dios.

Castro incide en lo mismo que Giménez Caballero: en la diferencia absoluta e irreductible de lo español y en la única posibilidad de ser conocido desde dentro y de un modo afectivo («trémulo» dice G. C.). Veamos dos citas:

> La españolidad *(recordar la hispanidad de Ramiro de Maeztu, B. M.)* es una dimensión de la conciencia colectiva, no ligada a la biología ni a la psicología de los individuos. Es español quien se siente estarlo siendo en compañía de otros, o es reconocido como tal por quienes se ponen en contacto con él.

> Lo admirable o desesperante de la historia española ha de hacerse comprensible y valorable en y desde ella misma, en algo, en último término, sin paralelo en la Europa occidental, pese a los esfuerzos de quienes pretenden *normalizar* la historia de España y situarla a nivel de contenidos y en paralelismo temporal con la de Europa.

En síntesis: «ser español equivale a haberse estado sintiendo existir socialmente de un modo peculiar y único».

Lo irreductible y, por lo mismo, inefable, del sujeto histórico (recordemos el aforismo voltairiano) hace de la historia algo finalmente misterioso, el «enigmático vivir-morir» de los españoles. Dentro de la peculiar nomenclatura castriana, hay «la morada de la vida» (el lugar de adentro) y un modo de vivir en ella que se llama «la vividura».

Algunos caracteres de la epistemología castriana de la historia lo familiarizan con expresiones clásicas del historicismo. El tomar, en principio, la vida de los hombres extraordinarios como síntoma de la vida colectiva remite a la historiografía heroica de Carlyle, lo mismo que la definición de la historia como «una biografía, una descripción llena de sentido de una forma de vida valiosa». El historicismo romántico aparece en la caracterización del conocer histórico no como acaecer de sucesos, sino «un vivirlos, o un desvivirse». Historiar es «entrar en el existir de quienes vivieron su propia historia; dentro, no fuera de ella». Es decir que la historia de España sólo la pueden entender los españoles, que son los únicos a quienes es dado acceder al sujeto histórico *España.*

Spengler podría haber escrito esto: «Las civilizaciones nacen, progresan y se agostan». Y Nietzsche esto otro: «La historia es el resultado de una voluntad colectiva o hecha colectiva, que se propone metas valiosas». Y Bergson: «Así es porque así es la vida». Es decir, que en último análisis (no hay tal análisis en rigor), la vida se conoce a sí misma en la intimidad de la historia de un modo inmediato que no puede ser discursivo, es una intuición de la vida por la vida misma, en un majestuoso estar-ahí. Existencia inmediata y compacta que afecta la forma de un enigma.

Aparte de vitalista e historicista, esta concepción de la historia puede caracterizarse como idealista. En efecto, la idea, que es el vivir dentro de la morada vital, es algo que existe antes que la vida histórica exterior, y ésta resulta una proyección de aquélla.

La vida historiable consiste en un curso o proceso interior, dentro del cual las motivaciones exteriores adquieren forma y realidad; es decir, se convierten en hechos y acontecimientos dotados de sentido. Estos últimos dibujan la peculiar fisonomía de un pueblo y hacen patente el *dentro* de su vida, nunca igual al de otras comunidades humanas. Más, el *dentro* no es una realidad estática y acabada, análoga a la sustancia clásica; es una realidad dinámica, análoga a una función o a una invariante.

Es así como, en el siglo XII, la gente que empieza a identificarse por el nombre de *españoles* llega a ser española «merced a la fe en la pujanza de su ánimo indomable y en el valor de las creencias sobre las cuales afirmaban su impulso combativo». El imperio de los Reyes Católicos es la proyección del vivir castellano, signado por la bravura de los toros y los caballos, sediento de proezas. La conquista de América fue movida más por el sentimiento de supremacía que por la búsqueda del oro: necesidad de «mando y buen rumbo» más que otra necesidad más concreta. La historia realiza valores, no es «el feo reverso del tapiz» (¿vale traducir por «la realidad de la infraestructura»?).

Conforme al planteo organicista, España aparece (y puede desaparecer) en cierto momento de la historia: el siglo VII, cuando fragua «la forma hispánica de vida», merced a que un colectivo de hombres toma nuevos rumbos para escapar a la rutina y a la muerte. Se constituye así el sujeto histórico llamado España, estructurado por las castas religiosas (culturales) judías, moras y cristianas. No es un sujeto inmemorial ni invariable, sino vivo, dentro de los límites de su identidad. Ser español no es una esencia ahistórica, vinculada a un territorio, sino una forma de vida, que tiene la variabilidad relativa de la vida misma.

La identidad española se desmarca de la celtibérica y la visigótica, vertientes que nada le aportan. La denominación de *españoles* viene de fuera, de Provenza, en el siglo XIII. Y en el XV se produce el predominio de los conversos que, exagerando sus virtudes de cristianos viejos (en realidad lo son nuevos) huyen de toda apariencia de hebraísmo y aislan a España de Europa y su desarrollo económico, técnico y cultural. He allí el famoso «desvivirse español» de Castro: no aceptarse como se es, el «estar haciendo regates con la propia vida» para disimular la calidad judía, rechazar la embestida del Islam y no ceder a la pujanza francesa. El español es, pues, un pueblo altomedieval que, por empezar entonces, no tiene Edad Media, sino Edad Inicial. Nada hay que pueda rastrearse como español antes del año 711.

En la fenomenología de este vivir y desvivirse españoles, apunta Castro las siguientes notas:

1.° El sentido divinal de la vida, la insatisfacción, el ir siempre *plus ultra,* el trascendentalismo.

2.° Mezcla de asuntos seculares y religiosos, defectuosa integración de las partes, tendencia al separatismo.

3.° Brusca parálisis y desinterés como consecuencia del brío inicial, que llega, con contradicciones, hasta el siglo XVIII, con ampliaciones de la conquista, y la «entrega» (sic.) en 1824 (batalla de Ayacucho) a los hispanoamericanos de tres siglos de cultura conservada a pesar de las amenazas (sic.) de Inglaterra y Francia.

4.º Personalismo y arrogancia, mala integración con Europa y débil asimilación de sus adelantos técnicos en el dominio sobre la naturaleza.

5.º Forma de vida abierta y centrifugada, dada al rapto místico, al lirismo y a la hazaña.

6.º Tensión entre la dinastía austríaca que somete el Trono al Altar y la insumisión del anarquista ibérico.

7.º Creencia en el valor de la propia persona y en el valor de las demás personas: respeto al otro, altruismo.

8.º Desarrollo de la habilidad combativa, delegación en moros y judíos de las actividades prácticas y la especulación.

9.º Predominio de la contemplación sobre la acción y de la calidad del contemplador sobre los resultados prácticos de la acción. Arrogancia, melancolía, escepticismo y acritud frente a los extraños.

10.º Tendencia a la desintegración de la voluntad colectiva a partir del siglo XVIII.

11. Anhelo de desvivirse, de salir al mundo, de habitar lejos. Inseguridad, no estar en claro, vivir en dudosa alarma.

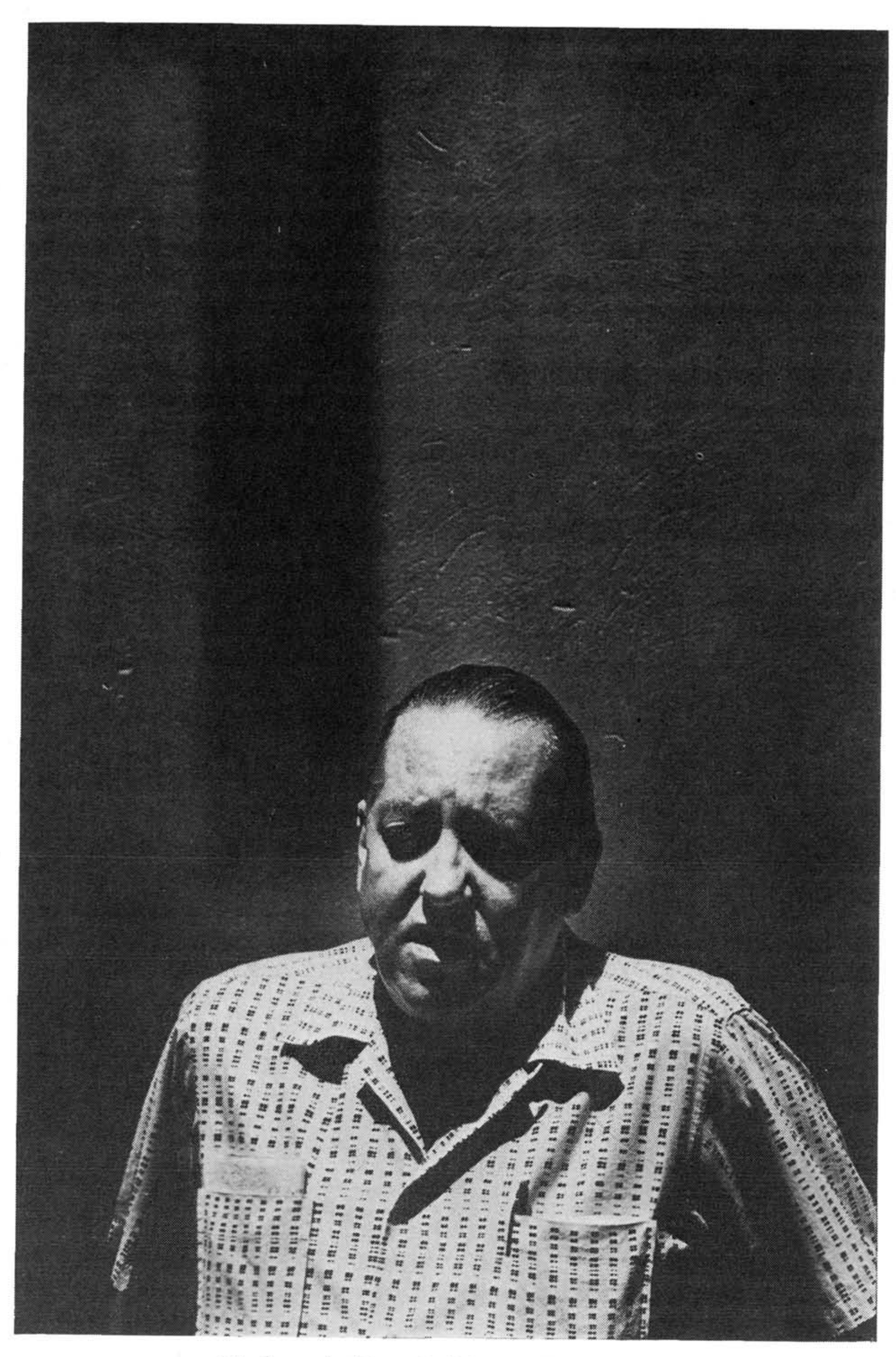
12. Unificación por mitos y leyendas y no por razones ni leyes.

Este catálogo de rasgos característicos de la hispanidad podría ampliarse con la casuística que Castro enfrenta apelando a textos de toda índole, pero ello no hace a su epistemología de la historia, que es el tema de estas páginas.

En cualquier caso, lo curioso del historicismo es que pone el acento en elementos de la historia que la historia no puede penetrar: el origen, que es mítico; la finalidad o misión, que es una escatología, y la vivencia inmanente de la historia misma, que escapa a la comprensión y que sólo puede «experimentarse desde dentro y en el dentro mismo».

Muchas consecuencias ideológico-políticas podrían extraerse de estos enfoques historicistas de la historia española, centradas en el famoso problema de la especifidad de España y su distinción respecto a Europa. Tampoco ese es el asunto que nos ocupa hoy. Giménez Caballero y Américo Castro pertenecieron, en algún momento trágico de sus vidas, y de la vida de todos los españoles, a ejércitos enfrentados que buscaban aniquilarse. La historia, que es menos aficionada a las evidencias y las obviedades, permite rastrear cuánto de real distancia filosófica y cuánto de secreta identidad había entre ellos.—BLAS MATAMORO. *San Vicente Ferrer, 34, 4.º, 28004 MADRID.*

Revistas americanas



Alejo Carpentier (Fotografía de Jesse A. Fernández, 1959).

La *Revista de Avance*

La *Revista de Avance* fue sin duda una de las más importantes publicaciones del período republicano cubano (1902-1959), si no la más importante. Por lo menos en el terreno intelectual alcanzó una eminencia que únicamente *Orígenes,* dirigida por el poeta José Lezama Lima, alcanzaría años después. Pero hay una diferencia esencial entre estas dos difundidoras cimeras del quehacer cultural en Cuba: en tanto que la segunda, *Orígenes,* es más intelectual, se revela más volcada hacia las inquietudes de la creación espiritual en sí, la primera, *Avance,* muestra su preocupación por los problemas sociopolíticos, aborda cuestiones que no son las intrínsecamente artísticas. Esto ha sido subrayado con razón por quienes con posterioridad se ocuparon de su estudio. Así, la doctora Rosario Rexach afirma: «La *Revista de Avance* fue una revista intelectual, sí, una revista predominantemente literaria. Pero igualmente una revista con los ojos bien puestos en Cuba y en sus problemas y con el ansia de verlos resueltos» [1]. El escritor y profesor Carlos Ripoll ha suscrito también este criterio: «Ella (la revista) no recoge todos los matices de tan rico momento histórico —indiscutiblemente el más abundante y pródigo desde el nacimiento de la República—, pero sí sintetiza su ideario esencial y el énfasis renovador de la época» [2]. Por su parte, uno de sus editores, el doctor Félix Lizaso, ya había insistido en esta característica sustancial en una conferencia que pronunciara en la Universidad de La Habana en marzo de 1960: «En muchas revistas —expresaba—, especialmente las que han surgido como razón de un movimiento de ideas, bien en el orden de la cultura, de la ciencia o de la política, han quedado reflejadas las peculiares características de un momento que viene a formar parte de los estremecimientos históricos, y de ahí la importancia de consagrarles estudios que permitieran tener una idea objetiva de lo que significaron en su tiempo» [3]. Otro fundador de la revista, Juan Marinello, apuntaba en este sentido: «En las condiciones señaladas, la *Revista de Avance* cumplió cabalmente con un costado de la necesidad de su época: mostrar el mayor número de tendencias, corrientes, maneras y personalidades de las que se tenía poca o ninguna noticia. Este fue su rol y su servicio» [4]. Por último, otro de los que le dieron inicio, Martí Casanovas, de origen español pero tan fundido espiritualmente a Cuba como el más estricto nativo, en el prólogo que escribiese para una antología de la *Revista de Avance* publicada en La Habana en 1965, constataba: «Aunque las inquietudes de *Revista de Avance* eran —por lo menos ésta fue su línea y su más constante preocupación—, inquietudes estéticas y literarias, algunas y no pocas veces inevitablemente asociadas a inquietudes entre las que ocuparon lugar preferente las preocupaciones genéricas de la latinoame-

---

[1] ROSARIO REXACH, «La *Revista de Avance* publicada en La Habana, 1927-1930», Caribbean Studies, Vol. 3, núm. 3, octubre 1963.

[2] CARLOS RIPOLL «La *Revista de Avance* (1927-1930), vocero de vanguardismo y pórtico de revolución», *Revista Iberoamericana,* núms. 57 y 58 (enero-diciembre de 1964).

[3] FÉLIX LIZASO, «La Revista de Avance», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua,* vol. 10, núms. 3-4 (julio-diciembre 1961).

[4] JUAN MARINELLO, «Sobre la *Revista de Avance* y su tiempo, un testimonio», revista *Bohemia,* núm. 27 (7 de julio de 1967).

ricanidad, deslizábanse entre sus páginas textos de algunos de sus editores y colaboradores abordando, directamente, cuestiones específicamente políticas y sociales, casi siempre relacionadas con la realidad cubana» [5].

Y Jorge Mañach, uno de los más notabláes prosistas cubanos de todas las épocas, e incuestionablemente el más brillante mentor de *Avance,* revelaba a más de una decena de años de su extinción, en un estudio imprescindible de la literatura cubana, el real motivo de encubiertas iconoclasias de vanguardia: «Aquella rebelión contra la retórica, contra la oratoria, contra la vulgaridad, contra la cursilería, contra las mayúsculas y a veces contra la sintaxis, era el primer ademán de una sensibilidad nueva que ya se movilizaba para todas las insurgencias. Lo que negábamos en el arte, en la poesía y en el pensamiento era lo que había servido para expresar un mundo vacío de sustancias, vacío de dignidad y de nobleza. Nos emperrábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política.... Deformábamos las imágenes en los dibujos porque lo contrario de esa deformación era el arte académico, y las academias eran baluarte de lo oficial, del favoritismo y la rutina y la mediocridad de lo oficial. Alentábamos lo afro-criollo, porque veíamos en ello una insurgencia sorda, un intento por romper la costra de nuestra sociedad petrificada» [6].

Imposible manifestar de forma más elocuente y enérgica el propósito de la *Revista de Avance* y su programa vanguardista. Aquí, en precisa síntesis, está su ideario estético y lo que éste tenía de más vasto y ambicioso. Casi desembozadamente —y aún sin el casi— se proclama el eslabonamiento entre insurgencia cultural y rebeldía social.

Más adherido al objeto artístico, Francisco Ichaso, igualmente responsable del «avancismo» cubano en los años veinte, enfocaba la vanguardia con óptica aproximada desde un artículo aparecido en la propia *Revista.* Decía Ichaso: «El movimiento moderno, dentro de su apariencia deportiva, dentro de su deseada ingenuidad, dentro de su sencillez juguetona, implica una trascendente transformación del espíritu, que en modo alguno puede traducirse con la cáscara caediza de un formalismo más o menos curioso» [7]. Con menos diafanidad, exactitud y énfasis, la declaración encarna, sin embargo, la misma tesis —por lo menos en lo que a la apreciación de la vanguardia se refiere— que la arriba mencionada de Jorge Mañach.

En suma, apretadamente, en estos análisis, recuentos, memorias y aun testimonios de participantes y estudiosos de *Avance,* se halla, como una almendra, lo que esta revista significó para la nación cubana en su más amplia dimensión.

Minoría del «minorismo»

Félix Lizaso, en el fragmento citado, hablaba de la *Revista de Avance* como surgida de «un movimiento de ideas». ¿Y cuál era este movimiento de ideas que le otorgaba como su razón de ser? El que calorizó el «minorismo», el Grupo Minorista, gremio

[5] MARTÍ CASANOVAS, *Orbita de la Revista de Avance,* Ediciones Unión, La Habana, 1965.
[6] «El estilo de la revolución», *Historia y Estilo,* Editorial Minerva, La Habana, 1944.
[7] FRANCISCO ICHASO, «Sobre un rótulo vacilante», *1927, Revista de Avance,* núm. 13 (15 de octubre).

espontáneo de intelectuales que dio señales de vida en Cuba hacia el año 1923. Hagamos un poco de historia. En este año se produjo un acontecimiento que quedó signado como la Protesta de los Trece. Un número igual de jóvenes artistas, capitaneados por el poeta Rubén Martínez Villena, exhibieron su airada inconformidad contra el Gobierno de Alfredo Zayas (1921-1925) a propósito de la manipulada compra, por parte de su ministerio de Obras Públicas, de un ruinoso edificio colonial por el cual se había pagado una cifra desmesurada. En realidad, el negocio en sí carecía de relevancia —en última instancia no era sino un turbio manejo más de las administraciones criollas. Se insubordinaban la juventud y los intelectuales de nueva hornada contra un estado de cosas general, contra un mal de fondo, contra una amarga frustración. Y la mayoría de los que alimentaron aquel acto cívico nucleaban el Grupo Minorista, nominación que ostentaba su desafío, pues aceptando una designación peyorativa de los que pensaban que ellos no eran sino una minoría insignificante, un sector reducidísimo de la población cubana, se autodenominaron «minoristas».

Y cinco componentes de este grupo —es decir, una minoría del «minorismo»— decidieron crear, en 1927, la *Revista*. No lo hicieron con el objetivo deliberado de proporcionarle al minorismo una voz pública, pero de hecho fue así. Esto se hizo patente al incorporar a una de sus directrices el programa del Grupo Minorista, y que era el siguiente:

> Por la revisión de los valores falsos y gastados.
>
> Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.
>
> Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas artísticas y científicas.
>
> Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.
>
> Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo.
>
> Contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en América, en Cuba.
>
> Contra los desafueros de la seudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el Gobierno.
>
> En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero en Cuba.
>
> Por la cordialidad y la unión latinoamericana.

Comenta Félix Lizaso: «La revista, al recoger en su sección *Directrices* lo sustancial de unas declaraciones del Grupo Minorista recalcó el hecho de que figurando sus cinco editores entre los que las suscribían, no era necesario decir que se hallaban plenamente solidarizados con aquel "vitalísimo" programa» [8].

Los cinco editores a que hace mención Lizaso, o sea, los fundadores de la revista, eran: Jorge Mañach, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Francisco Ichaso y Martí Casanovas. Pero Carpentier sólo los acompañaría en el número prístino, ya que como explica en el segundo, el cargo que ocupaba entonces el futuro novelista —era jefe de redacción de la revista *Carteles*— hacía incompatible la responsabilidad que había asumido en *Avance*. por lo menos ésta fue la explicación oficial que se dio. Si hubo algo más, nunca se hizo notorio. De todas maneras, Carpentier mantuvo sus colaboraciones, si bien fueron muy esporádicas, y curiosamente no consistieron en

---

[8] Ver nota 3.

trabajos de ficción o ensayísticos sino en poemas de corte negrista. Lo sustuiría el poeta José Z. Tallet, y a partir de la edición del 15 de septiembre de 1928, Félix Lizaso reemplazaría a Martí Casanovas, quien fuera expulsado del país acusado de participar en una supuesta conspiración comunista.

Radiografía

El primer número de la *Revista de Avance* apareció el 15 de marzo de 1927. La idea original de sus autores era nominarla 1927, y que llevara como subtítulo *revista de avance* (así, en minúsculas, como todo un símbolo y una definición). En consecuencia el título cambiaría con el año, y de ese modo se iría llamando: 1927, 1928, 1929... Pero quizá la innovación resultaba demasiado de vanguardia, y la historia les jugó una mala pasada recogiéndola fijamente por *Revista de Avance.* Duró cuatro años, de 1927 a 1930, y en ese tiempo imprimió 50 números. Comenzó siendo quincenal, pero ya en 1928 pasó a convertirse en mensual. Si se tiene en cuenta que era una revista absolutamente cultural, y por tanto, como sus impulsores, minorista, es una verdadera hazaña que haya logrado sobrevivir casi un lustro. La doctora Rexach se ha ocupado de un aspecto que no acometen otros investigadores de la publicación, tal vez porque entran dentro de la *petite histoire,* y es gracias a ella que sabemos cuál era su «pan nuestro de cada día», esto es, cómo se sostenía económicamente. Fundamental a través de «patrocinadores y anunciantes». Y hace saber la ferviente avancista: «Unos y otros no faltaron. Hay una larga lista de socios protectores. Y desde el principio fue numerosa la lista de anuncios de la revista, anuncios que tuvieron el buen gusto de no intercalar dentro de los textos sino en la contraportada de las carátulas y en las páginas iniciales o finales» [9]. Menciona detalles tan simpáticos como éstos: «... una conocida firma cervecera se anunciaba como el mejor estimulante para el trabajo intelectual y una firma de sidra se titulaba "fuente de inspiración"» [10].

Incursionando en el contenido de *Avance,* se aprecia que una de sus secciones más importantes era «Directrices», equivalente a una página editorial. Cada directriz era discutida y redactada colectivamente, y firma «Los cinco», o más retadoramente «Los 5», de forma que representaba el criterio del conjunto de editores. Entre las opiniones —de facto posturas— más destacadas que emiten, se encuentran el enjuiciamiento que hacen de los 25 años de existencia de la népublica de Cuba (1902-1927), conmemoración que coincide con el alumbramiento de la revista; los centenarios de Góngora y de Goya; la defensa de la Reforma universitaria; su protesta por el encarcelamiento del escritor peruano José Carlos Mariátegui, no obstante la ríspida polémica sostenida con *Amauta,* al acusar esta revista a *Avance* de «decadente»; el análisis que emprenden de las causas del «carácter pesimista del cubano» (tema sobre el cual Jorge Mañach escribirá un magistral ensayo: *Indagación del choteo);* la solidaridad que exponen con las tendencias de vanguardia de otras latitudes.

Lógicamente, la vinculación de la revista con el mundo de habla castellana era muy

---

[9] Ver nota 1.

[10] *Ibíd.*

estrecha, y en una sección que titulan «Letras hispánicas» enjuician las obras de mayor significación que se editan en España y en Iberoamérica. A modo de ejemplo se pueden citar los comentarios que dedican a *Romancero gitano* de García Lorca, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña, el ensayo acerca de las *Soledades* de Dámaso Alonso, *El modernismo y los poetas modernistas* del venezolano Rufino Blanco Fombona, *Old Spain* de Azorín, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Goya* de Ramón Gómez de la Serna, *Cuaderno San Martín* de Jorge Luis Borges, *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, *Los de abajo* de Mariano Azuela. La producción cubana, naturalmente, también es abordada en sus valoraciones: *La poesía moderna en Cuba* de Félix Lizaso y J. A. Fernández de Castro, *El documento y la reconstrucción* de José María Chacón y Calvo, *Trópico* de Eugenio Florit, *Poemas en menguante* de Mariano Brull, *Juan Criollo* de Carlos Loveira.

«Letras extranjeras» asimilaba el aporte literario en otras lenguas y, entre un cúmulo, obras de Waldo Frank, Malaparte, Gorki, Barbusse, Duhamel, Remarque, Bertrand Russell, etc., fueron reseñadas en la sección.

La *Revista de Avance,* como se ha dicho, fue una suerte de vocero del Grupo Minorista, pero además conjuga en sus páginas a la más pujante generación de escritores que insurge en los años veinte o en el decenio anterior. Narradores de la talla de un Lino Novás Calvo se inician en sus páginas, y otro excelente cuentista, entonces en la cárcel, es descubierto por ellos: Carlos Montenegro. Gracias a sus gestiones, además, se consigue su liberación. La nómina de colaboradores nacionales incluye nombres tan prestigiosos como Fernando Ortiz, Enrique José Varona, Ramiro Guerra, Alfonso Hernández Catá, José Antonio Ramos, Emilio Ballagas, Agustín Acosta, Luis A. Baralt *et al.* El enriquecimiento más notable, por el lado criollo, venía, como es comprensible, del tributo de los editores. A Jorge Mañach pertenecen estudios tan valiosos como «Vanguardismo», «El pensador en Martí» o el ya referido «Indagación del choteo»; a Juan Marinello: «El insoluble problema del intelectual», «El poeta José Martí», «Sobre la inquietud cubana»; a Francisco Ichaso: «Góngora y la nueva poesía», «La crisis del respeto», «Crítica y contracrítica»; a Lizaso: «Bajo el signo de Martí», «La lección de Güiraldes», «Martí o la vida del espíritu».

Asimismo, no pocos escritores españoles e hispanoamericanos contribuyeron a prestigiar *Avance* con sus colaboraciones: José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Miguel de Unamuno, Américo Castro, César Vallejo, Francisco Ayala, Juana de Ibarbourou, Eugenio D'Ors, Horacio Quiroga, Fernando de los Ríos, Franz Tamayo, Luis Araquistain, Luis Alberto Sánchez, Guillermo Díaz Plaja, Jaime Torres Bodet...

A propósito de un meridiano

La vinculación con España fue permanente. Desde su apertura una rúbrica peninsular está en el índice: la de Luis de Araquistain, y 1927 considera «un privilegio inestimable» haber podido incluir en su dación prima la meditación de «una de las cabezas pensantes más nobles de la España de hoy». Desde su destierro de Hendaya,

Miguel de Unamuno respondió a la solicitud de los redactores de *Avance* proporcionándoles un poema de franco corte simbolista acompañado de un envío en el que les hablaba cual en íntima y cálida tertulia: «Amigos de "1928" en adelante y hasta que Dios sabe quiera: En mi bien poblada soledad del destierro fronterizo me entretengo y solazo con su "1928", lo que me desquita de otras lecturas que tengo —¡terrible tener qué!— obligación moral de seguir. Hoy, leyendo el último número, me ha salido lo que sobre el vanguardismo les doy a la vuelta y que entrará en mi próximo libro, un cancionero de la doble frontera».

La Institución Hispano-Cubana de Cultura, fundada por el brillante polígrafo don Fernando Ortiz (en el decir de Marinello el tercer descubridor de Cuba: como se sabe, el primero fue el gran almirante, y el segundo, para los cubanos de principios del siglo pasado al menos, Alejandro de Humboldt, que visitó y estudió la isla precisamente al arrancar el XIX), mereció en más de una ocasión el total respaldo de la publicación. Verbigracia, a propósito de sendas disertaciones pronunciadas por tres intelectuales españoles en la sociedad, escribía: «Fernando de los Ríos, Araquistain, María de Maeztu, han dejado gravedad de doctrina y temblor de curiosidades en los espíritus más sensibles de aquí». La prosa de la crónica —por su tono es posible que de Juan Marinello— quizá peque de alquitarada, hasta pomposa, pero el fervor de la pleitesía es sincero.

Mas no siempre marchó todo sobre rosas en las relaciones culturales entre la Madre Patria y su último retoño americano que hacía aproximadamente un cuarto de centuria se le había fugado del regazo. Con motivo de un desafortunado artículo —en el criterio de *Avance*— aparecido en la *Gaceta Literaria* de Madrid, propiciadora en esos momentos del vanguardismo en España, la *avant-garde* insular le salió al paso con cierto brío. Se rotulaba el trabajo en cuestión *Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica,* y alegando una presunta acechanza en la geografía artística —«las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América»—, la *Gaceta* adoptaba, de acuerdo con «1927», «una actitud paternal, indulgente y protectora» que minimizaba a la *intelligentzia* americana, y por tanto, ésta rechazaba. Empero, tentando la ecuanimidad concluía *Avance:* «Una buena lección será posible desprender de esta polémica: los meridianos, aun cuando sean intelectuales, no pueden imponerse: caen por afinidad espiritual. Aun cuando lo mejor para el buen navegante será poder rectificar la orientación de su nave refiriéndose a un meridiano cualquiera. Así, unas veces será el de París, otras el de Londres, y muchas —¿por qué no?— el de Madrid. Hay que estar dispuestos para el viaje de circunvalación.» La respuesta no partió sólo de Cuba, sino que la revista argentina *Martín Fierro,* capitaneada —para seguir conservando los símiles marinos— por Jorge Luis Borges, alzó también su desacuerdo.

Otros ámbitos

Avance no sólo se preocupó por las letras, sino que siempre —como era de esperar en una tribuna vanguardista— alentó las nuevas expresiones plásticas y musicales. Aparte de que continuamente reproducían a Picasso, Maillol, Dalí, Diego Rivera,

Juan Gris, Orozco, etc., las ilustraciones pertenecían a destacados pintores criollos como Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Víctor Manuel, Conrado Massaguer, Ravenet, Rafael Blanco, Marcelo Pogolotti... Y en este área cultural uno de sus logros mayores fue la organización del Salón de Arte Nuevo, hito artístico que marcó el arranque del vanguardismo en Cuba en las artes plásticas. Para evidenciar su eslabonamiento con la revista, la exposición exhibió el nombre «1927». Fue un pleno acontecimiento; claro, dentro del limitado orbe de la creación espiritual cubana. Pero *Avance* no ocultó su orgullo. Proclamó con razón que era la primera muestra colectiva que acogía exclusivamente a pintores y escultores de vanguardia. «Después de esta exposición —hacía constar en una de sus directrices— puede hablarse ya, como de algo existente y militante, de arte nuevo y de vanguardia artística en Cuba.»

Igualmente calorizó las nuevas, renovadoras composiciones musicales de Amadeo Roldán, García Caturla y el maestro español radicado en Cuba, Pedro Sanjuán, música que añadía a la llamada culta, polifónicas sonoridades africanas, especialmente rítmicas, y ponía el énfasis en los instrumentos de percusión. Aun desde lejos, Carpentier, cuya vocación por la música es de todos conocida, estimulaba esta vertiente artística tan significativa para Cuba, pues suyo es el libreto de *La rebambaramba,* obra del folklore negro a la que puso música Roldán. La pieza fue muy satisfactoriamente comentada por Sanjuán en *Avance,* viendo en ella «un logrado sincretismo de elementos artísticos que conforman la nacionalidad cultural cubana». A través de críticas y artículos, permanentemente la revista se hizo eco de las actividades musicales, tanto de creación como de ejecución, defendiendo las —para el gran público— desconcertantes tonalidades de Stravinsky, Schoenberg, Bartok.

Procuró la gestación del teatro, el verdadero, no los chabacanos sainetes que plagaban la escena vernácula, así como el surgimiento de una dramaturgia nacional; ambas realizaciones prácticamente nonatas en Cuba en aquella época. El grupo teatral La Cueva, creado por el director y dramaturgo Luis A. Baralt en 1936, y primer brote de verdadero teatro en el país, fue en parte producto del aliento de *Avance.*

Rescate de Martí

Con entera justicia advierte Carlos Ripoll el pensamiento de José Martí como soporte ideológico de la revista. «Los cubanos —apunta— que empiezan a actuar como nueva generación desde 1923, buscan en su pasado una doctrina coincidente con sus íntimas ambiciones, que les sirva de orientación a sus empeños. Sólo entonces Cuba descubre verdaderamente a Martí. La ideología martiana respondía a las metas que se señalaba la época »[11]. Que ello era así, lo había declarado Féliz Lizaso en su intervención en el Congreso Martiano que se reúne en La Habana, al arribar el centenario del nacimiento del Apóstol (1953). Relacionando los acontecimientos de la década del 20 con el pensar martiano, establece la conexión dentro del siguiente marco: «...cuando se produce en Cuba ese cambio radical que tuvo por origen algunos hechos insignificantes al parecer, pero que trajeron una postura nueva ante la vida

[11] Ver nota 2.

nacional, dando origen a una actitud crítica, como fueron "la protesta de los trece", el "grupo minorista" y el "movimiento de vanguardia". Martí toma significación excepcional cuando la juventud se moviliza en sentido crítico y combativo frente a la vida nacional»[12].

Tiene lugar en ese decenio, notable porque determina un vuelco en el devenir cubano, y que culminará, al caer el dictador Machado, con el fin de la primera república (1902-1933), el rescate de Martí. Los jóvenes componentes de *Avance* se entregan a esta tarea con acendrada devoción. En el camino del nobilísimo empeño, asumen con altiva decisión desde una de las directrices: «Martí sigue siendo entre nosotros un ilustrísimo desconocido. A nuestra generación parece tocarle el duro privilegio de comenzar a comprenderle en su grandeza histórica y humana.» Y para comenzar la reivindicación, Jorge Mañach, como quien blande un látigo, restalla en oídos hasta ahora tapiados: «A los héroes de espada y caballo, el pueblo los glorifica sin trámites; a los otros, hay que enseñarles a glorificarlos.»

Y en la senda de la glorificación útil del Maestro, *Avance,* además de propugnar la edición de sus obras completas, insiste sin desmayo en clarificar el sentido de su acción, de su pensar, de su ser paradigmático. Mañach, como hemos visto, reflexiona acentuadamente sobre su ideario, y más adelante escribirá su bellísima biografía: *Martí, el Apóstol;* Marinello, con óptica matizada de sociologismo, pero fervorosa, busca desentrañar su poesía; Ichaso extrae toda la savia nutricia de sus aforismos; Raúl Roa —el joven y vital Roa de entonces— alerta acerca del renuevo poético que traen los *Versos sencillos,* y Lizaso hará de su dación martiana una suerte de «misticismo del deber», empleando el título de uno de sus libros sobre el forjador de la independencia cubana. De los cuatro apasionados martianos animadores de *Avance,* tres morirán en el exilio (Mañach, Lizaso e Ichaso) y sólo uno (Juan Marinello) permanecerá en Cuba con posterioridad al año 1959.

Martí decía que las trincheras de ideas valían más que las de piedras. Si es así, y todo hombre de honor cree en ello, la trinchera de *Avance* se hizo espiritualmente inexpugnable al adoptar el juicio martiano como suma conceptual y ética.

El fin

La *Revista de Avance* cumplió honrosamente su cometido y quizás se extinguió en el justo momento en que debía hacerlo. 1930, como frontis y como data, fue su losa. La intensificación de la lucha contra Machado, traía como secuela el recrudecimiento de la represión por parte de la dictadura. El 30 de septiembre el estudiante universitario Rafael Trejo es asesinado por la policía durante una manifestación de protesta contra el Gobierno, y a Marinello, profesor de la Universidad de La Habana, lo encarcelan por participar en el mismo acto.

Avance comprende que ha llegado el momento de que se autosilencie, como un modo de evidenciar su inconformidad y su rebeldía ante una situación cada día más intolerable; en síntesis, como un modo de repudiar la tiranía. Su última Directriz reza:

---

[12] *José Martí, recuento de centenario,* vol. I, Editora Ucar García, S. A., La Habana, 1953.

La excepcional demora sufrida en la aparición de este número por motivos de imprenta, nos da oportunidad de referirnos a los sucesos del último día de septiembre, en que los estudiantes de la Universidad, al intentar una manifestación de protesta contra la medida política de posposición de la apertura del curso y contra el régimen político imperante, fueron bárbaramente atropellados por la policía. Como consecuencia de esta dragonada, un estudiante acaba de morir al escribirse estas líneas, otros se encuentran heridos y nuestro coeditor Juan Marinello sufre prisión, acusado de instigador de los hechos.

Sin tiempo para más, dejamos consignada nuestra más enérgica protesta contra estos procedimientos que no necesitan calificación.

Se rumorea que, por los sucesos ocurridos, se suspenderán las garantías constitucionales, instaurándose la censura previa a la prensa, en cuyo caso «1930», para no someterse a esa medida, suspenderá su publicación hasta que el pensamiento pueda emitirse libremente.

Los Editores.

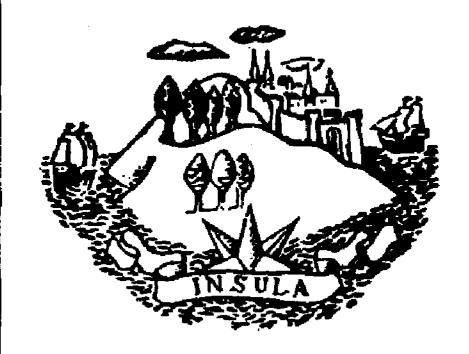
Por último, nada mejor para aquilatar la importancia de esta revista pionera del movimiento vanguardista —en su acepción de sacudimiento de rémoras pasatistas, bocanada de aire fresco, revitalización— en Cuba, que el aserto de Juan Marinello de que: «La *Revista de Avance* (...) dejó un saldo considerable en su empeño de comunicación con la sensibilidad contemporánea» [13]. O estas palabras de Félix Lizaso, dichas como a modo de recuento: «La *Revista de Avance* hizo que los relojes adelantaran, y desde ese momento comenzaron a sonar las horas, no sólo sin retraso, sino hasta con adelanto a muchos países de América» [14].

CÉSAR LEANTE
MADRID.

---

[13] Ver nota 4.

[14] Ver nota 3.



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 451 **Junio 1984**

CENTENARIO DE «LA REGENTA»

Artículos de ANTONIO VILLANOVA, GONZALO SOBEJANO, YVAN LISSORGUES, CAROLYN RICHMOND, JEAN BECARUD y JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO.

Además, artículos de JOSE LUIS CANO, JORGE RODRIGUEZ PADRON, LUIS SUÑEN, JAVIER GOÑI, JULIAN GALLEGO, ANTONIO CASTRO, VICTOR CLAUDIN, ALBERTO FERNANDEZ TORRES, GREGORIO MORALES VILLENA y JOSE-MARIA DIEZ BORQUE; poemas de MARIANO ROLDAN y CONCHA ZARDOYA; un cuento de ALONSO ZAMORA VICENTE; ilustraciones de RICARDO ZAMORANO, y notas de lectura de ANTONIO GRACIA y ANTONIO CARREÑO.

Un volumen de 24 págs., 435 × 315 mm.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.950 ptas.	3.850 ptas. (29,50 $ USA)
Semestre	1.775 ptas.	2.300 ptas. (18 $ USA)
Número corriente	295 ptas.	385 ptas. (2,95 $ USA)
Año atrasado	3.700 ptas.	4.650 ptas. (35,75 $ USA)
Número atrasado	350 ptas.	465 ptas. (3,60 $ USA)

Redacción y Administración:

Cardenal Cisneros, 65
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
28010 MADRID

A las puertas del libro

Primer recuerdo

Con la siesta todo se llenaba de silencio y ella, para no romperlo, cruzaba el patio de puntillas, con la nieta dormida en sus brazos y la gata amarilla pisándole los talones. Aprovechaba siempre aquella hora fronteriza de calma y sueño para coser en la cámara. Allí la hiedra cubría la ventana como una cortina espesa y olorosa, donde la luz se rompía en hilos finísimos y reflejos de hojas.

Dejaba a la niña en su cuna y empezaba a coser lentamente, mecida por el silencio de la casa dormida. La gata se paseaba husmeando baúles y la ropa limpia del cesto, hasta ceder también al sueño. Del corral subían olores calientes a flores marchitas y tierra calcinada, y un ruido de agua... era el grifo del pilón que estaba mal cerrado.

Empezaban sus horas, en las que se reconocía y encontraba, dejando fluir recuerdos entrecortados, pensamientos lejanos, sueños confusos, como si la cámara envuelta en la penumbra fuese su punto de partida en el tiempo.

Una vez acabado el ajetreo de la mañana respiraba profundamente. Las tardes eran siempre más tranquilas; le gustaban las tertulias después de misa de ocho; cuando venían las visitas abandonaba la costura y con un gesto inconsciente acariciaba a la gata o arrancaba algunas hojas secas de hiedra, vigilando el sueño de la niña, viendo a través de ella el curso de su vida, el límite de su tiempo, traspasándole sus sueños y aquello que sólo se abría en la cámara, en un juego de miradas y caricias; buscando, en sus rasgos, el reflejo de su infancia, de aquellas otras caras desdibujadas, vivas en el recuerdo, que también la miraron con la misma ternura y, con ellas, su mundo de entonces sonreía, a veces sentía los mismos miedos, las mismas dudas y esa inquietud de ver pasar la vida tan deprisa, ella, que intentó siempre conservar su mundo intacto; recordaba aquellas noches lejanas de su adolescencia en que buscaba también, como ahora, el silencio de su casa dormida, para fijar en su memoria cada objeto, cada mueble, la luz que se colaba por los balcones entornados, los olores del verano, los ruidos de la noche, en una larga despedida de su adolescencia, viviendo a través del sueño de los demás, su propia vida, anudada irremediablemente a las suyas, aferrándose a ellas; inútil, porque ahora sólo le quedaban recuerdos vagos y a veces tenía que mirar la foto de su padre para saber cómo eran realmente sus manos o aquel gesto que ponía cuando se enfadaba, o las arrugas que se le hacían a su madre cuando reía, aunque a veces la sentía en ella misma, regañando a sus hijas, regando las plantas, trajinando en la cocina..., y de su casa confundía las habitaciones..., ¿cómo eran los azulejos del cuarto de baño?, ¿verdes o azules?, ¿o los dos?, ya no sabía, pero al fin y al cabo, ¡qué más daba!

Lo que nunca la había abandonado era esa sensación de miedo al ver cómo poco a poco todo aquel mundo se derrumbaba, miedo a la muerte... Ahora se repetían sueños lejanos de su infancia, como un mal presagio. Se volvía a ver sola en mitad de la noche, un chirrido de ruedas rompía el silencio, venían a buscarla..., siempre eran viejos con coches de muertos.

Dejaba de nuevo la costura con un gesto de cansancio y miraba por la ventana como queriendo salirse de sí misma. El sol se escurría despacio por la fachada de enfrente y el aire parecía vibrar, denso, rebosante de luz; no llovería, el cielo seguiría así, azul, infinitamente azul.

Abría su abanico, dejándose llevar por el barullo de los pájaros en la hojarasca, para cerrarlo luego con un rápido juego de manos. Sólo al caer la tarde, después de regar el corral y la hiedra, se sentiría un poco de humedad y, con la puerta entornada del patio, habría corriente, para cuando llegasen las visitas... No eran verdes, azules, eran los de la saleta, donde cada tarde se reunía con sus amigas antes del paseo, azules con rayas más oscuras, y así recordaba las noches de baile en la glorieta, azules con la luna muy alta al son de aquella canción de moda, que se le enredaba en la memoria; azules las mañanas de verano, cuando iba del brazo de su madre al mercado, azules con olor a fruta y a sol, azul, pensaba con un amago de sonrisa, el traje de su marido, el día en que lo conoció.

Las campanadas del reloj de la iglesia la hacían volver de nuevo a la costura, enredaba entre los hilos de colores y en el espejo del costurero, miraba de refilón sus manos y aquel mundo muerto recobraba de nuevo su distancia, fija, cristalizada en el tiempo, para renacer de nuevo en las manos de la niña, en un vaivén incansable de vida y muerte.

La observaba atentamente, bajándose un poco las gafas, intentando imaginarla en un tiempo lejano.

La verdad es que a él lo conocía desde siempre, eran vecinos y jugaron juntos de niños, pero sólo lo descubrió aquel día del traje azul. ¿Cuándo fue? Buscaba en el álbum de fotos aquella fecha que no lograba recordar, o en los baúles alguno de sus trajes, o la carta que le escribió su hermana antes de la guerra..., y así seguía, hasta que el final de la siesta la sorprendía; ajena, encerrada en su mundo, en la luz aterciopelada de la cámara. Todavía sonaba el eco de la última campanada, las sombras se alargaban y el corral se había quedado sin sol. La vida volvía a girar a su alrededor, el abuelo la buscaba y en el cuarto de baño se oía un chapoteo de agua y la risa de las tías...

Ahora, las tardes calurosas de la siesta me devuelven ese tiempo lejano de horas silenciosas y verdes, fragmentos de imágenes y caricias, trozos de colores y penumbra, guardados en lo más profundo del recuerdo. Mi sueño de niña, acunado por el ronroneo de la gata, el temblor de la hiedra en la ventana y aquella mirada profunda y viva que se clavaba en mí, ensimismada, enternecida por el correr de la misma sangre, sintiéndome carne de su carne y único testigo de sus sueños, de sus recuerdos, de todo aquello que se anhela y se teme, sintiendo la muerte a flor de piel y la vida lejana y confusa. Sí, hay una mano caliente y fuerte que me acaricia y un olor a hiedra y a geranio en mi piel, mezclados a sueños y pensamientos de siestas silenciosas, que rondan mi vida y me llevan a un tiempo que nunca viví.

De ella quedan huellas vagas en mamá y las tías, esbozos de sonrisas, voces que retumban por la casa, gestos ariscos de «gatas negras»; lo demás quedó en las hojas estrelladas de la hiedra, en el silencio de las siestas, allí en la cámara, donde siempre la imaginé y sentí; seria, pensativa, con su pelo brillante y negro recogido en un moño con las peinetas de nácar, que años más tarde encontré en el cajón de su costurero, enredadas a los hilos de colores, junto a las canicas de barro de sus hijos, los libros de cocina y una caja de acuarelas diminuta.

SONIA GARCÍA SOUBRIET
Augusto Figueroa, 47
28004 MADRID

Un concierto

Su punto de vista no veía

Su punto de vista es ciego. Se le hace imposible
unir la continuidad de los puntos.

Su punto de vista no ve la navaja crepitando
en la certidumbre.
La idea se tira en la pared
Y encuentra un punto de apoyo la ceguera
La verdad de su principio no tiene razón

Su punto de vista es ciego. Habla sin abrir las pupilas.

Tu sombra y mi edad

Camino por el rostro que nace en la cópula
anticipada. Voy royendo el olvido y limpio
tu sonrisa. Tú ríes, buscando una fiesta
posible en los andamios de tu voluntad. Pero
en la boca no hay espacio suficiente; faltan
sábanas donde contener tu alegría. Y la
distancia que me une a ti no se diluye con
un aplauso.
Si en estas circunstan-
cias cogemos una libra de carbón y llegamos
a la lámpara del siglo.
Ahí estará la oscuri-
dad del fuego. Viviendo el espiral de la
sustancia en la figuración de la llama.

La humanidad del día sube cuando le quito una piedra a la tarde

Un fuego de agujas supera la oscuridad des-
poseída en el polvo de tu capricho. Convén-
cete. Un deseo sin llama no sube a la ira.
A la madurez de la música enjabonada que no
permite volver atrás.
Le quito una piedra a

la insinuación de la tarde, y la humanidad
de tu ojo crece a imagen de la sangre.
La
tarde limpia la sombra con el oído del ho-
rizonte. Luego el sol aumenta la órbita en
el ocaso abierto del vacío.
En esta amplitud
el porvenir se dilata en el tamaño de la
forma.
Las agujas perforan la costura invi-
sible de la tempestad.

Afanes de un poeta

Abro los ojos y el deseo de escribir se levanta
conmigo. La voluntad llega más temprano
que nunca a lavarme, a limpiar los versos.
Mi
disposición reblandece el misterio. No queda
una galería sin la luz del sonido.
Los afanes
amanecen en el mar. La sal también tiene vigilia.

A veces me levanto; dejo la vocación de escribir
en la cama, y el invierno desesperado
presagia
el vuelo gris de las golondrinas.
En resumen. Con la claridad de mi afán, sentía
en mi propósito que un poeta orinaba
los confines de la razón; determinando
con esta insolencia
el uso definitivo de la palabra.

La rutina se ocupa de nuestra sangre

Aquí estamos. Donde la gente se acostumbra a la cara
olvidando la espontaneidad de su rostro.
El hábito
supone una quietud antigua. Un gesto arrodillado.

Repudia tu identidad. Aprende a rebelarte.
Desgarremos. Hay que romper la dirección del menor
esfuerzo.
Estoy aquí. Donde embriaguez y ruido
alumbran la existencia.
Vivir es un concepto
rápido. La sangre tiene prisa. Cuídate de los
acontecimientos.
Las ideas están aceleradas
y los oficios apenas duermen.

Hoy es invierno en la edad de mi camisa

Me levanto. Veo el invierno en el umbral de mis ojos como un perro que se niega a salir de la casa. Escucho el grito de un pasado que revienta la médula del crepúsculo. Siento ahora que una lágrima es un cuchillo sentado en el límite inferior de tus deseos. Aquí se desintegran las agujas sin comprender la edad de mi camisa.

Este invierno despoja la calle, quitándole remotas pisadas. Y un rumor de soledad insiste en quebrantar la imagen de la puerta. A la casa penetran hormigas, blanqueando de improviso la visión final. Dándole una ráfaga al extremo sur del albedrío.

Salgo a la ventana y recojo media libra de sol en tu cabello, y le busco amor a la vibración de mi sangre. Un movimiento de luz pasa por las arterias, y ríe totalmente ajeno a lluvia y razones.

El invierno emerge desde mi pulso igual que una lágrima sentada en la voluntad de un cuchillo.

Tus poemas son un concierto

La menor distancia entre dos ideas inocentes
es la convicción que las separa.
Aparto mis uñas de tu obra y nadie
me acusará de cómplice.
No quiero ser testigo. Mi voz no se presta
para decir lo que vió y no le importa.
No soy capaz de reventar el silencio.

La menor distancia entre dos juicios absurdos
es la unidad sin tregua
que busca el origen de la palabra.
Palabra que se anticipa a tu voz.
Tu verbo oleaginoso no tiene prisa.
Nace del aceite como preguntas, y los olivos
determinan la raíz del concierto.
Tus poemas cantan.
Y no se puede interpretar la ausencia de rabia
en medio de seis gritos que aplauden
la ubicuidad.
Callar no es sinónimo de angustia.
Es
... simplemente esperar otra canción.

La menor distancia entre tu duda y mi
sangre rota
son tus pies ávidos de sentarse.
Tus zapatos son más grandes que la pisada.
Y caminaste más de una vez.
Abro los dedos
a lo ancho del camino y encuentro
la biografía tuya.
Saliendo de tus palpitaciones.
Tu sexo es un corazón que sube a la frente.

Entre mi olvido y tus afanes... no hay
distancia.

Juan MONEGRO

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.

SERIE PRIMERA
EDAD MEDIA

La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. *Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.*

SERIE SEGUNDA
LA EPOCA DEL RENACIMIENTO

Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, *desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el* Renacimiento *como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.*

SERIE TERCERA
EL SIGLO DEL BARROCO

Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III *recoge los estudios sobre el siglo* XVII, *preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del* Barroco *europeo.*

Publicaciones del

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid)

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Exposición amplia y sistemática de los acontecimientos iberoamericanos, editada en fascículos mensuales y encuadernada con índices de epígrafes, personas y entidades, cada año.)

Volúmenes publicados

— *Documentación Iberoamericana 1963.*
— *Documentación Iberoamericana 1964.*
— *Documentación Iberoamericana 1965.*
— *Documentación Iberoamericana 1966.*
— *Documentación Iberoamericana 1967.*
— *Documentación Iberoamericana 1968.*

Volúmenes en edición

—*Documentación Iberoamericana 1969.*

ANUARIO IBEROAMERICANO

(Síntesis cronológica de los acontecimientos iberoamericanos y reproducción íntegra de los principales documentos del año.)

Volúmenes publicados

— Anuario Iberoamericano 1962.
— Anuario Iberoamericano 1963.
— Anuario Iberoamericano 1964.
Anuario Iberoamericano 1965.
Anuario Iberoamericano 1966.
— Anuario Iberoamericano 1967.
— Anuario Iberoamericano 1968.

Volúmenes en edición

Anuario Iberoamericano 1969.

RESUMEN MENSUAL IBEROAMERICANO

(Cronología pormenorizada de los acontecimientos iberoamericanos de cada mes.)

Cuadernos publicados

— Desde el correspondiente a enero de 1971 se han venido publicando regularmente hasta ahora al mes siguiente del de la fecha.

SINTESIS INFORMATIVA IBEROAMERICANA

(Edición en volúmenes anuales de los «Resúmenes Mensuales Iberoamericanos».)

Volúmenes publicados

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1971.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1972.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1973.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1974.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1975.*

Volúmenes en edición

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1976.*

Pedidos a:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Instituto de Cultura Hispánica. Avda. de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria - Madrid-3 - ESPAÑA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la literatura hispanoamericana

VOLUMENES MONOGRAFICOS

RUBEN DARIO, núm. 212/213, agosto-septiembre 1967. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Carmen Bravo Villasante, Jorge Campos, Guillermo Díaz Plaja, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, José Hierro, Francisco Sánchez Castañer y Federico Sopeña. Un volumen de 647 páginas: 500 pesetas.

JUAN CARLOS ONETTI, núm. 292/294, octubre-diciembre 1974. Colaboran, entre otros: Guido Castillo, Jaime Concha, Angela Dellepiane, Juan García Hortelano, Félix Grande, Josefina Ludmer, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Luis Rosales, Jorge Ruffinelli, Gabriel Saad, Eduardo Tijeras y Saúl Yurkievich. Un volumen de 750 páginas: 1.000 pesetas.

JOSE LEZAMA LIMA, núm. 318, diciembre 1976 (agotado).

OCTAVIO PAZ, núm. 343/345, enero-marzo 1979. Colaboran, entre otros: Octavio Armand, Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Luis Cano, Antonio Colinas, Gustavo Correa, Edmond Cros, Juan Liscano, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Félix Grande, Fernando Quiñones, Horacio Salas y Juan Octavio Prenz. Un volumen de 791 páginas: 1.000 pesetas.

JULIO CORTAZAR, núm. 364/366, octubre-diciembre 1980. Colaboran, entre otros: Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Rafael Conte, Samuel Gordon, Félix Grande, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Romano, Jorge Ruffinelli, Horacio Salas, José Alberto Santiago, Antonio Urrutia y Saúl Yurkievich. Un volumen de 741 páginas: 1.000 pesetas.

ERNESTO SABATO, núm. 391/393, enero-marzo 1983. Colaboran, entre otros: Francisca Aguirre, Mario Boero, Rodolfo Borello, Ricardo Campa, Jorge Cruz, Angela Dellepiane, Arnoldo Liberman, José Agustín Mahieu, Enrique Medina, Eduardo Romano, Félix Grande, Horacio Salas, Luis Suñén y Benito Varela. Un volumen de 941 páginas: 1.000 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 98

VOLUMENES MONOGRAFICOS

ANTONIO MACHADO, núm. 11/12, 485 páginas, septiembre-octubre 1949 (agotado)

RAMIRO DE MAEZTU, núm. 33, julio de 1952 (agotado)

RAMON MENENDEZ PIDAL, núm. 238/240, 667 páginas, octubre-diciembre de 1969 (agotado)

RAMON DEL VALLE INCLAN, núm. 199/200, 553 páginas, julio-agosto de 1966 (agotado)

AZORIN, núm. 226/227, ocubre-noviembre de 1968. Colaboran, entre otros: Guillermo de Torre, Rafael Conte, José Antonio Maravall, Carlos Seco Serrano, Marie Andrée Ricau, Luis Sánchez Granjel, Robert Lott, Gonzalo Sobejano, Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Inman Fox, Olga Kattan, Ricardo Doménech, José Luis Cano, Francisco López Estrada, José García Mercadal y Carmen Conde. Un volumen de 531 páginas: 500 pesetas.

PIO BAROJA, núm. 265/267, julio-septiembre de 1972. Colaboran, entre otros: Luis Sánchez Granjel, Jorge Rodríguez Padrón, Domingo Pérez Minik, Julio Caro Baroja, José Corrales Egea, Jesús Pabón, Antonio Martínez Menchén, Charles Aubrun, Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano, Federico Sopeña, Emilio Miró, Joaquín Casalduero y José Vila Selma. Un volumen de 691 páginas: 750 pesetas.

MANUEL Y ANTONIO MACHADO, núm. 304/307, octubre 1975-enero 1976. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Pedro Laín Entralgo, Francisca Aguirre, Félix Grande, Luis Felipe Vivanco, Charles Aubrun, Francisco López Estrada, Manuel Tuñón de Lara, Emilio Miró, Rafael Lapesa, José Luis Varela, Antonio Carreño, Ricardo Gullón, Paulo de Carvalho Neto, Ernestina de Champourcin, Gustavo Correa, Hugo Emilio Pedemonte, Eduardo Tijeras, Ildefonso Manuel Gil, José Luis Cano, Arnoldo Liberman, Leopoldo de Luis, José María Díez Borque, Ramón Barce, José Olivio Jiménez, Manuel Andújar, Ricardo Senabre, Antonio Martínez -Menchén, Luis Rosales, Aurora de Albornoz, José Monleón, Antonio Colinas, Robert Marrast y Guido Castillo. Un volumen de 1.155 páginas: 1.000 pesetas.

JUAN RAMON JIMENEZ, núm. 376/379, octubre-diciembre 1981. Colaboran, entre otros: Francisco Abad, Aurora de Albornoz, Manuel Alvar, Gilbert Azam, Francisco Brines, Claude Couffon, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Murciano, José Ortega, Pedro de la Peña, Cándido Pérez Gállego, Víctor Pozanco, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Antonio Sánchez Barbudo, Jesús Hilario Tundidor y Concha Zardoya. Un volumen de 988 páginas: 1.000 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 27

NUMEROS MONOGRAFICOS

DAMASO ALONSO, núm. 280/282, octubre-diciembre 1973. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Francisca Aguirre, Félix Grande, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Manuel Alvar, Andrew Debicki, Enrique Moreno Báez, Daniel Devoto, Marcel Bataillon, Rafael Lapesa, José Manuel Blecua, Carlos Bousoño, Alonso Zamora Vicente, Pedro Laín Entralgo y José Antonio Maravall. Un volumen de 730 páginas: 750 pesetas.

PABLO NERUDA, núm. 287, mayo de 1974. Colaboran, entre otros: Félix Grande, Claude Couffon, Luis Sainz de Medrano, Francisca Aguirre, Fernando Quiñones, José Gerardo Manrique de Lara, Jorge Rodríguez Padrón y Alain Guy. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS CERNUDA, núm. 316, octubre de 1976. Colaboran: José Sánchez Reboredo, Luis Couso Cadhaya, James Valember, Maximino Cacheiro, J. C. Ruiz Silva y José María Capote Benot. Un volumen de 246 páginas: 250 pesetas.

JORGE GUILLEN, núm. 318, diciembre 1976 (agotado)

FRANCISCO AYALA, núm. 329/330, noviembre-diciembre de 1977. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, José Luis Cano, Manuel Andújar, Mariano Baquero Goyanes, Ricardo Gullón, Carolyne Richmond, Gonzalo Sobejano, Vicente Llorens, Nelson Orringer y José Antonio Maravall. Un volumen de 391 páginas: 500 pesetas.

VICENTE ALEIXANDRE, núm. 352/354, octubre-diciembre 1979. Colaboran, entre otros: José Olivio Jiménez, Gustavo Correa, Carmen Conde, Leopoldo de Luis, Ricardo Gullón, Eduardo Tijeras, Hugo Emilio Pedemonte, Gonzalo Sobejano, Guillermo Carnero, Enrique Azcoaga, Concha Zardoya, Rafael Ferreres, Fernando Quiñones y Claude Couffon. Un volumen de 702 páginas: 750 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Manuel S. GARRIDO: Problemas de la identidad cultural en nuestra América ● Mari Luz MELCÓN, Blas MATAMORO, Manuel CIFO GONZÁLEZ y David TORRES escriben sobre *La Regenta* ● Otilia LÓPEZ FANEGO: La influencia española en Corneille ● Un relato de Armonía SOMERS ● Poemas de Horacio SALAS ● Andrés ORDÓÑEZ: Modernidad, heteronimia y proyecto nacional en Fernando PESSOA ● Textos sobre la joven poesía chilena, VALLE-INCLAN, Mariano AZUELA y la primera edición castellana de *El Capital.*

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.